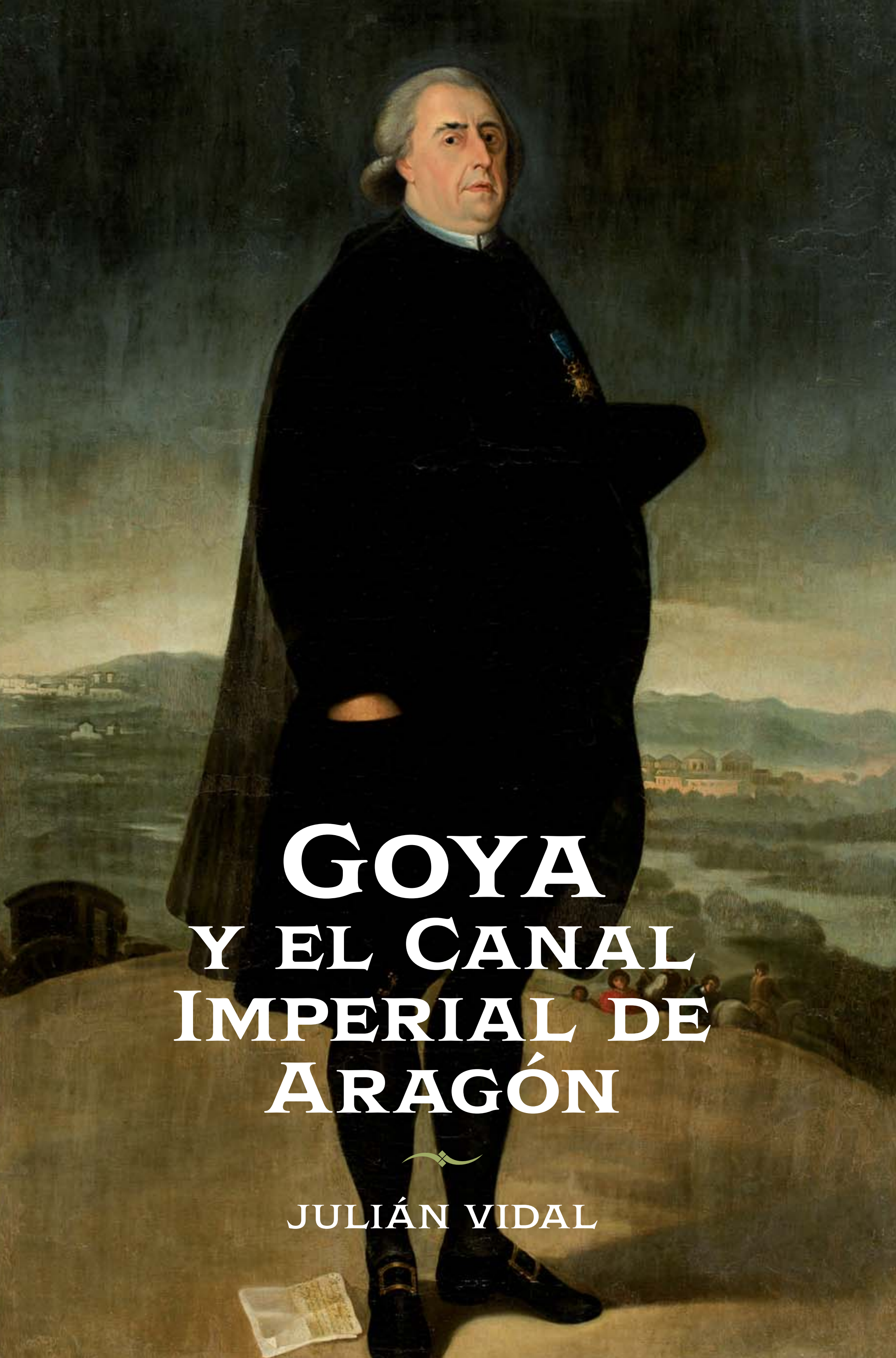


Goya y el Canal Imperial de Aragón

Julián Vidal

Motivo de cubierta: *Retrato de Ramón Pignatelli Aragón y Moncayo*.

Confederación Hidrográfica del Ebro. Fondos del Canal Imperial de Aragón.

Julián Vidal

Goya y el Canal Imperial de Aragón

Julián Vidal

Goya y el Canal Imperial de Aragón

La época de Ramón Pignatelli

Institución Fernando el Católico
Excma. Diputación de Zaragoza

Zaragoza, 2017

Publicación número 3562 de la Institución Fernando el Católico
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 · 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79
ifc@dpz.es
www.ifc.dpz.es

ISBN: 978-84-9911-451-4

DEPÓSITO LEGAL: Z 1358-2017

PREIMPRESIÓN: Fototype, S.L.

IMPRESIÓN: Gambón, S.A.

IMPRESO EN ESPAÑA. UNIÓN EUROPEA

Índice

I.

El propósito de la teoría

La historia del Canal Imperial de Aragón (fig. 1) ha sido abordada en varias oportunidades desde dos referentes de importancia: el valor de modernidad reconocido a la obra de ingeniería, acorde con el espíritu industrializador de la Ilustración y como dispositivo histórico determinante para el desarrollo económico de la cuenca del río Ebro en Aragón.

La bibliografía existente que, en lo fundamental, está recogida en un estudio coordinado por Sáenz Ridruejo y publicado por el MOPU con ocasión del bicentenario del Canal (1984), aborda las dificultades técnicas, materiales y financieras que hubieron de salvarse para llevar a cabo la construcción de tan magna obra y nos sitúa ante la posibilidad de encauzar todo aquel patrimonio inmaterial desplegado a través de los conocimientos de su época, hacia un estudio interdisciplinario en el que podamos insertar el impacto cultural del *Proyecto*, las relaciones de la institución y sus personajes con los artistas de su tiempo, los avatares que el destino histórico deparó al conjunto y a las partes del proyecto, así como la posibilidad de una revisión transcultural de estos aspectos que nos permita estudiar las obras de arte que estuvieron instaladas en diversas dependencias del Canal Imperial de Aragón en los momentos de su producción, clarificar algunos relatos de la historiografía y adentrarnos en el estudio económico del trabajo de Francisco de Goya.

Para ello abordamos un estudio que, utilizando herramientas propias de la Historia del Arte, pretende integrar los conocimientos brindados por investigaciones realizadas bajo el prisma de otras disciplinas académicas, destinado a suplir alguna de las deficiencias señaladas hace tiempo en una de las publicaciones de referencia sobre el Canal Imperial de Aragón (Pérez Sarrión, 1975). Las tres piezas que configuran el objeto de estudio —la iglesia de San Fernando de Torrero, las pinturas realizadas por Francisco de Goya y la fortuna histórica de todo ello— requieren focalizar la investigación exclusivamente en los años de mayor actividad en la construcción del Canal bajo los auspicios de Ramón Pignatelli, en la revisión crítica del momento en que se construyó la iglesia de San Fernando de Torrero en Zaragoza y en el encargo de pinturas realizado a Francisco de Goya a finales de la década de 1780.

Aunque la investigación comenzó gracias a un hallazgo casual en la radiografía de una de las pinturas que analizaremos, el punto de partida sobre el que se soporta el relato general del estudio son las publicaciones de Pérez Sarrión que proporcionan la mayor parte de los datos de referencia y han estructurado hasta el momento la historia económica del Canal Imperial de Aragón. Estos estudios aportan conocimientos fundamentales a partir de los cuales abordar otras vías de investigación relacionadas con la obra magna de ingeniería hidráulica de la Ilustración española, que, no obstante, junto con el resto de estudios que configuran el actual corpus bibliográfico sobre el Canal, han estado orientadas hacia el esclarecimiento de la historia económica de Aragón y el impacto que supuso para la posteridad la construcción del Canal entre los años 1772 y 1792.

El enfoque económico que predomina también en la tesis doctoral de Fernández Marco (1961) y la metodología empleada para abarcar la historia del Canal desde su construcción, o incluso desde su primitivo proyecto en época de Carlos V, hasta la actualidad, han determinado una menor especificidad en cada periodo concreto. Circunstancia que, unida a las diversas vicisitudes que han condicionado la supervivencia documental en diversos archivos españoles, ha tendido a orientar cada vez más las investigaciones hacia aspectos, sin duda de importancia, como es la economía del territorio estudiado, en los que resultan anecdóticas, cuando no inexistentes, las referencias a las cuestiones culturales y artísticas desplegadas en torno al propio proyecto de canalizar el agua del río Ebro con finalidades de riego y navegación, ya fuera de forma políticamente activa o secundaria al impacto técnico y político generado por su realización a través de los personajes que tuvieron relación con la magna empresa.

Al igual que investigaciones anteriores, este estudio ha de abordar ese periodo de las décadas finales del siglo XVIII en que se construyó el Canal, se organizó la navegación y se puso en marcha el sistema de explotación de recursos, con el inconveniente de ser precisamente el que mayores pérdidas documentales ha sufrido en el Archivo del Canal Imperial de Aragón, tanto como consecuencia de la guerra de la Independencia como de la fortuna crítica afectada por el *mal de archivo* con la que posteriormente fue tratada esa documentación por los distintos gestores institucionales[1].

Entre los estudios con los que iniciamos esta investigación, destacamos, por la comodidad que proporciona la compilación de los textos primigenios y la serie de planos del proyecto, el coordinado por F. Sáenz Ridruejo en 1984,

1 Una gran parte de la documentación custodiada por el Canal fue enviada a Madrid a requerimiento del Ministerio de Fomento a principios del siglo XX. Esa documentación nunca regresó al ACIA, por lo que solo se conoce por referencias indirectas.

en el que se incluyen una memoria realizada por el marqués de Villanueva del Prado y Agustín de Betancourt en 1784 y la descripción publicada por el conde de Sástago en 1796 elaborada con escritos del que fuera primer protector, Ramón Pignatelli[2], el primer administrador general de la empresa creada para construir lo que se conocerá como el *Proyecto*, Juan Antonio Payas, así como el fundamental *Informe sobre el estado de las obras*... realizado en 1784 por el arquitecto facultativo de la Empresa de los Canales Ymperial de Aragón y Real de Tauste, Fernando Martínez Corcín[3]. En todos ellos, el protagonismo recae tanto sobre el entusiasmo de la modernidad de la obra como sobre las grandes dificultades técnicas y económicas que sus ejecutores debieron solventar.

Otros estudios de finales del siglo XX han priorizado la investigación sobre las vicisitudes del Proyecto, abordando aspectos geográficos, económicos o funcionales, desde metodologías específicas y con abundante aparato de referencias documentales, aunque remitiéndose con frecuencia a los textos anteriormente mencionados. Junto con las investigaciones de contenido prioritariamente económico, también hemos tenido en cuenta los aspectos específicamente técnicos, recogidos en el compendio coordinado por Sáenz Ridruejo, que recopila los planos de ingeniería conservados en el archivo del MOPU o la serie de monográficos coordinada por Silva Suárez (2005) en los que varios autores analizan diversos aspectos del Canal relacionados con la situación de la ingeniería y la técnica. Aunque, como se verá, nos han interesado fundamentalmente por su valor para el análisis del espacio cultural en el que se desenvolvió la construcción del Canal bajo la dirección de Ramón Pignatelli.

En el ámbito específico de la Historia del Arte, han sido las celebraciones que tuvieron lugar con ocasión del centenario del fallecimiento de Francisco de Goya y las del bicentenario del Canal, las que han dado lugar a estudios y catálogos en los que las relaciones de Goya con la institución se han abordado con diferente fortuna crítica. Si P. de Quinto reunió los datos para la biografía de Pignatelli, M. Expósito un estudio de las relaciones de este con las instituciones aragonesas y A. Ansón la identidad de numerosos amigos de Goya, estos estudios junto con los de otros autores que iremos citando pormenorizadamente, nos han abierto el camino para nuestro itinerario discursivo, permitiendo, según el aforismo de Newton, llevar a cabo esta investigación *sentado sobre los hombros de gigantes*.

2 Ramón Pignatelli Aragón y Moncayo fue nombrado protector en la Junta del Canal Imperial de Aragón en 1772, con amplias facultades en la toma de decisiones para ir llevando a cabo la obra con el mejor éxito. También se le hacía responsable de la administración de los fondos y del empleo de recursos de personal y técnicos para el mejor fin del proyecto, como forma de atajar el desorden técnico y financiero de la Junta de obras nombrada por la Compañía de Badín.

3 ACIA, caja 676. *Relación del estado de la obras de los Canales Ymperial de Aragon y Real de Tauste en fin de junio de 1784: su coste y govierno economico.*

Mientras que en 1928 fue la revista *Aragón* la que reunió en un número monográfico a importantes historiadores del momento en torno a la figura de Goya, y en la que se publicaron algunos documentos de importancia que constataban la existencia de un gran encargo por parte del Proyecto a Francisco de Goya; en el bicentenario de la creación del Canal Imperial fue la dirección de la propia institución la que promovió *una exposición de las pinturas que dicha entidad atesora y hasta de aquellas otras que, siendo de propiedad ajena, se relacionen más o menos directamente con la creación de esta estupenda empresa ingenieril*, coordinada por Gonzalo de Diego (1985) y en la que la colaboración de importantes historiadores como Julián Gállego se limita a la catalogación de las obras de la institución, sin abordar una investigación más allá de la constatación evidente de que *curiosamente, los dos mejores retratos que el Canal posee no tienen relación directa con su fundación ni vicisitudes, y representan a dos personajes que le son (en términos generales) totalmente ajenos* (1985: 16).

Como consecuencia del método catalográfico, el texto de Gállego presenta las obras transfiguradas a través de su iconografía y, aunque se muestran despojadas de su carácter mercantil, el lastre fantasmagórico del brillo artistizado de las pinturas presentes, hace depender cualquier análisis científico del aura que la presencia material de la obra proporciona al historiador como material de trabajo. Pero, siendo precisamente la interrelación de unas obras con otras lo que otorga sentido y oportunidad a una exposición, la lejanía del aura de obras ausentes, no debería haber sido condición para limitar el estudio a las allí expuestas, sin extenderse en una valoración que diera continuidad a lo publicado en la revista *Aragón* y estudios posteriores, abordando el impacto cultural del *Proyecto* en relación con las artes, ya que las actividades de Pignatelli se entrecruzan constantemente en instituciones relevantes para la instrucción cultural y la formación de artistas, ya fuera como académico de la de San Fernando, en sus relaciones con la de San Luis o su actividad en la Económica de Amigos del País de Zaragoza.

De modo que, aun siendo abundante la bibliografía generada, consideramos de interés revisar algunos aspectos de la historiografía, profundizando en las relaciones culturales desplegadas en torno al *Proyecto* en la época de mayor actividad de su realización y cuál fue su papel como institución regida por criterios de progreso como agente cultural y soporte de la producción artística, teniendo muy en cuenta también, las relaciones sociales tejidas a través de una serie de personajes que, ocupándose de tareas relevantes en la Empresa de los Canales estuvieron relacionados con la actividad y la vida de Francisco de Goya entre Madrid y Zaragoza. Para ello consideramos de interés la contextualización de las relaciones de Goya con el *Proyecto*, a la luz de documentación de archivo inédita mediante la cual podemos valorar la utilización de vales reales para el pago del encargo de pinturas que estudiaremos y su relación con la fe-

cha de elaboración de las obras que estuvieron en distintas dependencias del Canal. La contextualización y el estudio detallado de algunos documentos del ACIA, junto con la datación indiscutible de una de las pinturas que presentamos, nos han proporcionado el cauce para llegar a la identificación del arquitecto que elaboró las trazas para la construcción de la iglesia de San Fernando de Torrero.

Abordamos la investigación teniendo presente los estudios de otras disciplinas académicas, como aportaciones de gran interés para permear las metodologías apropiadas al ámbito de la Historia del Arte. Una metodología con la que intentaremos analizar las relaciones de una de las primeras y más importantes instituciones civiles del periodo ilustrado con un artista como Francisco de Goya, muy próximo al *Proyecto* tanto por su posicionamiento ilustrado desde los comienzos de su carrera como por sus características identitarias y culturales de aragonés estrechamente relacionado con todos los personajes que participaron en la gran aventura de la construcción del Canal Imperial de Aragón.

Para ayudarnos a comprender el alcance social y cultural del *Proyecto*, contamos tan solo con algunas aproximaciones y, todas ellas, lastradas por las prácticas metodológicas de la historia del arte catalográfica, en las que era prioritaria la autentificación autorial de la obra de arte para llevar a cabo su estudio, cancelando con ello cualquier otra posibilidad de investigación en ausencia de la *pieza* como objeto de estudio.

Considerando que los catálogos de las exposiciones anteriormente aludidos son claramente deudores de este enfoque catalográfico sobre las pinturas propiedad del Canal Imperial, tratamos de solventar esta deficiencia, explorando la azarosa deriva durante la guerra de la Independencia de las pinturas que se ubicaron en distintas dependencias de la Empresa de los Canales, recordando que en 1808 se conservaban en sus ubicaciones originales algunas como las de la iglesia de San Fernando de Torrero, que se reconocen como originales de Goya, otras que perteneciendo al mismo encargo habían sido sustituidas por copias y otras, como una Inmaculada Concepción que ejercía de patrona del Canal y estaba en una capilla situada bajo el acueducto que conduce las aguas del Canal por encima del río Jalón, cuyo periplo y supervivencia a pesar de las circunstancias de los Sitios nos reconforta ante la posibilidad ya apuntada por historiadores como Enrique Pardo Canalís o Federico Torralba de que, entre las pinturas que se han dado por desaparecidas a causa de la guerra de la Independencia, estuvieran algunas que pudieran no haber sido destruidas si no *extraídas*.

El estudio de esta *Inmaculada Concepción* aporta datos fundamentales a esta investigación, gracias a los cuales es posible fijar con cierta seguridad la fecha en que fueron pintadas y retribuidas las obras encargadas a Goya para el Canal Imperial de Aragón y, consecuentemente, situar la construcción de la

iglesia de San Fernando de Torrero en el periodo de mayor vitalidad del *Proyecto* y de oportunidad para que Pignatelli desarrollara parte de su idea de asentamiento urbano alrededor de los núcleos productivos desarrollados en torno a la navegación y el riego proporcionados por el Canal.

Es esta una parte de la investigación en la que trataremos de resistir la tendencia a la espectacularización del estudio de los objetos de arte, la acaparadora influencia de los *media* constatada desde hace tiempo en relación con la autentificación de las obras de Goya, su comercialización y su catalogación. De este modo, trataremos de recuperar estas tareas para un ámbito de la investigación científica lo más alejado posible del dominio de la pura visualidad y de la actitud estética que presupone la subordinación de la obra de arte a la comercialización en el circuito de las mercancías. Y, en consecuencia, imponer una distancia crítica que nos aleje de la insistencia de algunos exégetas de la obra de Goya en entronizar la hegemonía de la visión como único método de análisis de las pinturas, la defensa de un único estilo pictórico para cada artista o la repristinación del mito del artista genial, como argumentos para introducir a los espectadores dentro de un espectacular plató de referencia en la industria del entretenimiento, ocluyendo así cualquier posibilidad de utilizar el patrimonio simbólico atesorado históricamente como práctica en la producción de saberes.

Junto con el resto del estudio, consideramos de suma importancia la contextualización de la obra de arte en las circunstancias que le dieron origen, acercándonos también a la reconstrucción de los fenómenos que, de forma colectiva o individual, rodearon al artista en el proceso de realización de las obras y, de este modo, tratar de discernir en qué medida la obra analizada muestra alguna de las aspiraciones utópicas con las que Goya deseaba proyectarse más allá del contexto histórico en el que la *sarna* de los *Allueces* le había restringido su creatividad.

Por último, advertimos al lector que no encontrará aquí ni la tradicional exaltación de la belleza de la obra de arte, ni la empatía experimentada por el investigador en su contemplación, ni las consabidas concordancias, similitudes o discrepancias que el *ojo experto* reconoce al revisar la superficie de la pintura, ni la garantía de autenticidad otorgada por el museo como *dispositivo* que ocupa la cúspide de la pirámide legitimadora de la *institución arte*.

A través de esta investigación pretendemos reubicar las obras en el aquí y ahora del espacio y el tiempo de su ejecución, sin ocuparnos de su *caracterización* actual como artefactos valorados en su funcionalidad dentro de la industria cultural, ni de su análisis estético como objetos destinados a la contemplación. Dos problemáticas diferenciadas, pero estrechamente interdependientes, debido a que la mistificación de la experiencia estética por la teoría y la crítica del arte ha sido el soporte que ha permitido al museo la recon-

versión de la figura del espectador como contemplador, su integración como consumidor dentro del *mainstream* de la industria cultural y como objeto de deseo para los amantes de las exposiciones *blockbusters*.

Esta reubicación del papel del espectador llevada a cabo en aras de una supuesta optimización del balance económico de las instituciones museísticas y la ansiedad expositiva consustancial a la presentación de obras estrella convirtió, de hecho, a los curadores de esas grandes exposiciones en los expertizadores más cotizados para la legitimación de las operaciones de mercado en los circuitos de intermediación. La contrapartida al exitoso crecimiento del consumo cultural fue un progresivo vaciado de los contenidos científicos de las exposiciones y el rechazo por parte de los curadores, del *tempo* lento en que se desarrollaba la investigación.

La legitimidad que el canon académico otorgaba a la práctica de los conservadores comenzó a resultar innecesaria e incluso incompatible con el reduccionismo conceptual del lenguaje publicitario con el que el museo construye su imagen de marca. A medida que las exposiciones temporales se afianzaron en el mundo de la industria cultural, el resto del funcionamiento del museo se tornó anticuado y, progresivamente, dejó de ocuparse preferentemente de su colección permanente para priorizar la celebración y la autocomplacencia del espectador en medio de las *stars pictures*. En esta vertiginosa huida del museo hacia la poshistoria, la Academia quedaba excluida a la vez que desautorizada, pues ni su lenguaje es compartido por los *media* ni su discurso es necesario para los curadores, reconvertidos ahora en comunicólogos.

A diferencia de la otrora funcionalidad científica de las colecciones de arte antiguo instaladas en los museos, al exponerse al análisis y a la reflexión teórica de los investigadores académicos, en la práctica museística actual, un investigador externo apenas puede diferenciarse, en su relación con las obras de arte, de un espectador. La patrimonialización de los objetos artísticos y la documentación generada en las colecciones en beneficio particular de los conservadores convierten la investigación en un potencial enemigo del discurso establecido y, fundamentalmente, en un impedimento para la alianza comunicacional emprendida entre el museo y los *media*.

Como señala J. M. Luzón (2011), probablemente ningún museo respondería favorablemente a la demanda de un investigador independiente que quisiera ver el reverso de todas las obras, es decir, *para estudiar en un museo hay que ser director*. La dificultad técnica para cumplir con la hipotética demanda de ese hipotético investigador, que Luzón comenta como anécdota pero como descripción de un *statu quo* irresoluble, se ha convertido actualmente, junto con otras múltiples circunstancias, en una barrera que impide a cualquier investigador acercarse a las obras o a los documentos públicos generados en el museo y que los conservadores patrimonializan en exclusividad.

La consideración institucionalizada del museo como parte de la industria cultural ha desencadenado una dura competitividad por el dominio político del discurso, es decir, por optimizar un dispositivo de poder en el que solo algunos de los *expertos* conservadores tendrán reconocida la autoridad para emitir actos ilocucionarios sobre las obras de arte, emulando la autoridad con la que un juez está capacitado para emitir sentencia. Como señala Vidal (2009), esta dinámica está inscrita en el escenario hegemónicamente globalizado, en el que la centralidad de la economía política se ha desplazado desde los intereses industriales o la especulación con el dinero como mercancía, a una presencia cada vez mayor del patrimonio cultural, la investigación y el conocimiento como valores de futuro. Consecuentemente con esa dinámica del capitalismo cultural, la lucha por la redistribución del plusvalor obtenido en la puesta en circulación del capital simbólico atesorado en las obras de arte, se libra en condiciones de privilegio para aquellos que han logrado instrumentalizar en su favor el reconocimiento otorgado por instituciones políticamente *situadas*. De ahí la relevancia que tiene la defensa del patrimonio público en beneficio de los intereses sociales, frente a la tentación de instrumentalizar las instituciones públicas para vehiculizar la redistribución del beneficio hacia intereses particulares.

Como pone de manifiesto la persistente aspiración al control discursivo sobre la fortuna crítica de las obras de Francisco de Goya, cualquier investigación externa a las instituciones situadas que aspiran al monopolio discursivo queda problematizada en sus posibilidades de éxito. Dado que esta investigación queda afectada directamente por esta cuestión a causa de los asuntos de que trata, pero no puede eludir la casuística que ya hemos tratado en otro lugar acerca del paradigmático uso y recepción de los vestigios del pasado en torno a la obra de Francisco de Goya, trataremos de evitar en todo lo posible la actitud discursiva que llevaría la investigación al ámbito del análisis estético y la experiencia contemplativa, como método de ruptura frente al hegemonismo de la pura visualidad expertizadora.

El interés por la consideración de la obra de arte como elemento discursivo en el lenguaje que caracterizó el trabajo de los artistas conceptuales ha sido reactualizado en las prácticas curatoriales actuales de gran parte de los museos de arte antiguo, mediante la utilización de la institución como dispositivo político capaz de emitir un discurso apelando únicamente al poder de la charlatanería de los comunicólogos. Esta es una de las razones por las cuales algunos museos que han optado por la entronización del mercado en sus prácticas curatoriales han sustituido la investigación científica en sus catálogos por extensas menciones bibliográficas apenas documentadas donde la autorreferencialidad, ya sea al museo o a determinados autores fetiche sobrevalorados, es la tónica dominante. La investigación ha devenido *non grata* y la tutela académica sustituida por la rumorología.

Es paradigmático en este sentido el proceso de descatalogación de *El coloso* de Goya mediante el cual se ejemplarizó el cambio de paradigma en la autoridad discursiva en nuestro entorno, desde la investigación científica que, con todas sus carencias se venía practicando hasta entonces, hacia un modelo espectacularizado en el que el curador se convierte en portavoz del museo y en comunicólogo que proyecta sus saberes hacia el público consumista, sin que para ello sea necesario el apoyo documental o técnico mediante el cual se haya elaborado el discurso. El soporte para tan inexplicable *descatalogación* no fue una investigación fundamentada, ni una decisión consensuada en el contexto de un debate académico, si no un mero acto perlocucionario emitido ante los *media* por la conservadora M. Mena[4].

Aunque la curadora no estaba investida de la autoridad de que dispone un juez para que su acto perlocucionario sea ejecutado como sentencia (Austin, 2004), el soporte mediático ha funcionado dentro de un *dispositivo* que introduce el acto lingüístico espectacularizado en un proceso de realimentación, mediante el cual la institución museística sustituye la autoridad del discurso científico como figura legitimadora de su capacidad ejecutiva por el glamour mediático de los comunicólogos. Con ello, como señalaba M. Zugaza, *El Prado se ha sacudido el miedo*.

A pesar de las duras críticas que los especialistas universitarios lanzaron contra los responsables del museo y quienes ejercieron de voceros para la descatalogación de *El coloso*, sobre lo infundado de la desatribución de una obra atribuida a Goya desde su creación a principios del siglo XIX hasta 2008, o sobre las contradicciones de la propia curadora (Foradada, 2013), M. Zugaza cree que aquella decisión fue esencial en la madurez de la institución:

> Con ese tema nos quitamos una mordaza muy importante para poder discutir sobre cosas que parecían indiscutibles. Eso nos ha permitido abrir un horizonte de conocimiento nuevo. (Riaño, 2013: 97)

Desde entonces, el poder del *dispositivo* no ha hecho más que aumentar. Ni siquiera la batería de publicaciones académicas en contra de tal descatalogación han servido para revertir las consecuencias de ese acto soportado en la utilización política del lenguaje en los *media* (Goya, «El coloso», 2016).

Esta situación configura de hecho un monopolio discursivo que problematiza todo el campo del conocimiento en torno a la obra de Goya. Este cambio de paradigma en el trabajo de conservación y puesta en valor de las obras de arte está soportado en un *dispositivo* curatorial que utiliza su posición privilegiada en instituciones a las que se les ha asignado una posición políticamente sobrevalorada, para hegemonizar el control del plusvalor obtenido en la puesta en circulación del capital simbólico atesorado en las obras de arte.

4 http://www.rtve.es/noticias/20080626/prado-confirma-coloso-no-goya/103970.shtml

La utilización del dispositivo mediático para someter cualquier otro discurso a la arbitrariedad de sus decisiones condiciona la necesaria ecuanimidad en la recepción de la investigación, debido a que gran parte del colectivo académico ha sido ya sometido, y arrinconado en los medios de comunicación, por la autoridad ejecutiva de tal dispositivo discursivo o instrumentalizado en beneficio exclusivo de la espectacularización.

Esa es una de las principales razones por las cuales, si hacemos una búsqueda en los repositorios bibliográficos sobre Goya, lo que encontramos es básicamente un repertorio de catálogos donde es más importante la visualización del acontecimiento o el relato repetido de los datos ya conocidos que se han reorganizado de forma espectacularizada con destino a la industria del entretenimiento, que nuevas aportaciones científicas o la revisión crítica de lo conocido. Como ha señalado Zugaza, *El coloso* dio el pistoletazo de salida a la primera serie de presentaciones museísticas espectaculares que culminaron a finales de 2010.

Su correlato es una relación especulativa con el mercado, donde, a diferencia de la práctica tradicional del museo pujando en las subastas para adquirir obras no investigadas con la finalidad de adquirirlas a mejor precio, ahora son los curadores quienes, en connivencia con las agencias de intermediación, revalorizan las obras a su paso por exposiciones temporales en las que se enuncia su autoría con anterioridad a la futura compra, dejando así cuantiosos beneficios en ese proceso.

Un ejemplo de estas prácticas son las declaraciones de prensa de la entonces ministra de Cultura, Ángeles González Sinde, y el director del museo Miguel Zugaza al presentar como compra sensacional *El vino en la fiesta de San Martín* (1565-1568), de Pieter Brueghel el Viejo, por *solo* 7 millones de euros a la joven duquesa de Cardona. Una decisión que se toma en plena crisis económica y es valorada por ambos responsables como *una opción ventajosa* con el argumento de que el precio de mercado podría haber llegado a los 30 millones de euros.

Sin embargo, tales declaraciones se vuelven meramente retóricas, pues la propietaria de la obra desconocía su autoría antes de su restauración en los talleres del museo previa a la compra. Un factor crucial para el cálculo de la puja, pues difícilmente otros compradores habrían realizado semejante oferta sin conocer con seguridad la autoría de la obra, salvo que los propios conservadores del Prado violaran el secreto profesional a que estaban obligados como empleados públicos (Riaño, 2013).

Obligadas a insertarse en un *dispositivo* de intermediación, las obras de arte quedan sometidas al vaciado de significados de utilidad para los que fueron diseñadas, de los conceptos científicos con los que alguna vez fueron analizadas, alteradas por los malabarismos del lenguaje mediático, divulgadas por

comunicadores partidarios del carácter subjetivo e intransferible del *ojo experto*, cosificadas por la preponderancia del valor de cambio como objeto mercantilizado en el circuito de expropiación del beneficio y despojadas de su valor de uso como bienes simbólicos.

Uno de los episodios paradigmáticos de la imposición de esta práctica es la ruptura contractual de la adquisición del retrato de Mariano Goya conocido como *Marianito* en 1986. El cuadro llevaba en exposición permanente desde 1983 y en depósito en el Prado desde la época en que Xavier de Salas (1971-1978) fuera director. Nunca se ha dado a conocer públicamente el proceso de negociación *directa* entre el duque de Alburquerque, como propietario del cuadro, y el Museo del Prado como comprador, con anterioridad a la brusca decisión del duque de retirar de inmediato el cuadro el 18 de julio de 1986[5], pero la ruptura definió el método por el que en adelante se llevarían a cabo las adquisiciones de obras por el museo.

La adquisición en 2003 del lote formado por *La Sagrada Familia* (1787-1788), *San Juan Bautista niño en el desierto* (1808) y *Tobías y el ángel* (1787-1788), por los que se pagaron más de 8 millones de euros en concepto de dación en pago de impuestos, fue una negociación en la que ni aparecen los propietarios ni se ha dado a conocer los beneficios obtenidos por los agentes de intermediación que intervinieron en la operación. Una adquisición basada exclusivamente en el peritaje ocular y el atribucionismo circunscrito al criterio de un agente de intermediación. Si bien la catalogación nunca ha estado avalada por un estudio científico ni justificación documental alguna que autorizara la atribución a Goya, tampoco con posterioridad se ha realizado una investigación al respecto. La *legitimación* de la autoría ha sido vinculada para el futuro a una inflacionaria inclusión en catálogos de exposiciones itinerantes.

Finalmente, aunque las exposiciones *blockbusters* parecen haber provocado una masificación de las salas de los grandes museos que, probablemente, terminará expulsando al público capaz de reconocer en ellos una utilidad cultural, la expulsión de la investigación de las prácticas curatoriales es un hecho incontrovertible. La carencia de información científica sobre las obras, cuyo destino último es la circulación en el espacio público del conocimiento, incapacita también al espectador para introducir la obra en su propio territorio de privacidad, donde la obra estará expuesta a la mirada que enuncia el juicio estético o poético. Nos proponemos, por tanto, mediante la investigación resistir esa deriva dictatorial del monopolio discursivo y una apertura democrática del espacio del conocimiento.

5 AGA, Caja 51/10901, Exp. (3) 5.02. Sobre la ausencia de método científico en el proceso de desatribución del *Marianito* remitimos al lector al estudio de Vega y Vidal (2013).

II.

La Azequia primitiva y el nuevo Canal Ymperial

La obra primigenia del Canal Imperial de Aragón se llevó a cabo a partir de un proyecto de Gil de Morlanes, bajo los auspicios del emperador Carlos V. Concebida exclusivamente para el riego de las tierras aguas abajo de Tudela, las dificultades técnicas para salvar el paso de las aguas dejando libre el curso del río Jalón impidieron que Morlanes consiguiera hacer llegar las aguas hasta Zaragoza. El agua del Ebro se *embocaba* en el Canal en una presa construida de piedra sillería situada en el término de Fontellas próximo a Tudela y regulada mediante compuertas sobre las que se construyó una casa que comenzó a conocerse como Palacio de Carlos V. El curso de la Acequia Imperial discurría por los pueblos de Ribaforada, Fustiñana, Buñuel y Cortes en Navarra, y los de Mallén, Novillas, Gallur, Boquiñeni, Pedrola, Figueruelas y Grisén en Aragón. Al encontrarse con el río Jalón, Morlanes ideó un sifón de perfil trapezoidal a través del cual pasaba el agua del Canal por debajo de la madre del río, pero con ello perdió la altura necesaria para mantener la pendiente de la acequia. Los edificios, almenaras, esclusas, etc., se fueron deteriorando durante dos siglos, hasta que en 1768, bajo el reinado de Carlos III, se concibió un nuevo proyecto, con la idea de ampliar la acequia de riego hasta hacerla navegable, forjándose paulatinamente la esperanza de unir por medio de un canal el mar Cantábrico con el Mediterráneo.

El 28 de diciembre de 1769, se creó una Compañía formada por el comisario de Guerra, Agustín Badín, Juan Bauptista Condom, Pedro Pradez y el secretario



Fig. 1: *Plano General de los Canales Imperial de Aragón y Real de Tauste... c.* 1784 Publicado por el conde de Sástago en 1796.

de S. M., Juan Zelaya, como residentes en Madrid, y Luis Miguel Badín vecino de la ciudad de Zaragoza en cuya escritura de constitución[6] se obligaban

> al restablecimiento de la Azequia Ymperial del Reyno de Aragon, y a la Construccion de las obras nezesarias para su continuazion, y curso, desde su nazimiento asta el lugar de Quinto, bajo diferentes pactos y condiziones

especificadas en

> Zierto Pliego y Capitulacion que presente a S. M. y paso la Vista del Consejo, por Real Orden de veinte y dos de Septiembre de mil setecientos sesenta y seis, y de la correspondiente que como acuerdo zelebré con S. A. por medio de su Fiscal el señor Dn. Joseph Moñino, en veinte y dos de febrero de mil setezientos sesenta y ocho, ante Manuel Pinar escrivano de Dilixencias del Consejo.

Poco tiempo después de constituida la Compañía, el 17 de enero de 1770, *Luis Miguel Badín junto con otros socios,* otorgaban autorizaciones y cesiones de responsabilidades a ingenieros como Bellacare (geógrafo), Joseph Nogues Bieri, y otros[7]. El 10 de octubre de ese mismo año, los socios revocaban los poderes otorgados a Juan Zelaya, al tiempo que otorgaban

> poderes a Juan Bautista Condom para pleitos; poderes a favor de los procuradores Tadeo Francisco Vazquez y Francisco Antonio Usategui, y otros de Tudela para que defiendan a la Compañia de Badin[8].

Esta serie de actos notariales con traspaso de poderes da a entender que la actividad de la Compañía había empezado con anterioridad a su constitución mediante esta escritura notarial, y que la organización societaria estaba consensuada con los interlocutores en el Consejo de Estado. El litigio, en el que Condom había de defender a la Compañía de Badín, era debido al lugar en el que se emplazaría la presa para la toma de agua hacia el Canal, entonces proyectada en la jurisdicción de Tudela.

Las escasas obras llevadas a cabo por la Compañia de Badín en los tres años siguientes fueron consideradas de elevado coste y poca utilidad, mientras que los socios y algunos empleados hicieron todo lo posible por enriquecerse rápidamente, generando un despilfarro de los fondos destinados a la construcción de la Acequia que indujo al conde de Aranda a nombrar un fiscalizador externo a la Compañía de Badín, intentando con ello poner orden en el proyecto y encauzar las obras hacia el interés público que motivaba la aventura de hacer navegable el Ebro desde el Mediterráneo hasta donde fuera posible.

6 AHPNM, P. 19299, ff. 112-118.
7 AHPNM, P. 19299, ff. 7-14.
8 AHPNM, P. 18706, ff. 184-193.

Transcurridos dos años en proyectos y negociaciones de financiación sin que las obras comenzaran a mostrar la viabilidad del proyecto, la credibilidad de Badín y sus socios, su incapacidad para superar las dificultades que ya habían hecho imposible el proyecto de Gil de Morlanes y el alarmante aumento de los gastos motivaron las dudas de algunos ministros acerca de la viabilidad de un proyecto en el que se estaban poniendo grandes esperanzas para conectar el Mediterráneo con el Cantábrico y, entre otras cosas, eludir la espinosa vigilancia que Inglaterra ejercía desde que dominaba Gibraltar. Ante tal estado de cosas y considerando verdaderamente importante la construcción del Canal, Carlos III, por indicación de su ministro el conde de Aranda, mandó crear una Junta con personas de su confianza, con la finalidad de manejar adecuadamente los fondos, minimizar las interferencia de los capitalistas que prestaban dinero y elegir el trazado más adecuado para conducir las aguas acrecentando las posibilidades de riego sin perder la oportunidad de la navegación.

La solución fue el nombramiento del canónigo Ramón Pignatelli como protector en 1772 (fig. 13), con el mandato de revisar y dar cuenta del estado del proyecto. Las vicisitudes en el desarrollo de los acontecimientos hasta que las obras se pusieron finalmente en marcha en 1774 han sido descritas en extenso a partir del estudio de la documentación existente en el ACIA por Pérez Sarrión (1975), por lo que nos limitaremos a comentar de forma resumida aspectos que nos son de interés específico para perfilar con mayor seguridad las relaciones de Pignatelli y otros personajes que trabajaron en la empresa de los Canales con Francisco de Goya, o contextualizar algunos episodios relacionados con nuestro objeto de estudio que desbordan los límites cronológicos del periodo de mayor actividad en la construcción del Canal.

El hallazgo de algunos documentos de archivo y la datación de la *Inmaculada Concepción* que presentamos en este estudio proyectan nuevos aspectos sobre los conocimientos aportados por esta bibliografía y nos dan la oportunidad de abordar una revisión crítica de la fecha de construcción de la iglesia de San Fernando de Torrero, revisando la autoría de sus trazas y retrotrayendo su construcción al momento en que se realizaron las pinturas y de mayor *poderío* de Ramón Pignatelli en el *Proyecto* después de la llegada de las aguas a Zaragoza.

Sin olvidarnos de la imprescindible *Descripción*… publicada por el conde de Sástago (1796*a*), ni de los ya mencionados estudios recogidos en la publicación del MOPU coordinada por Sáenz Ridruejo (1984), nos interesa especialmente la que dio a conocer Andrés Giménez Soler en colaboración con Antonio Lasierra Purroy (1932), pues, aun estando destinada a los usuarios del Canal y careciendo por ello de referencias concretas sobre las fuentes utilizadas, las relaciones de ambos con la empresa del Canal permiten situar las fuentes manejadas en el ACIA y valorar el texto como fuente de segundo grado, pero con la fiabilidad de un estudio científicamente documentado. No obstante, cabe

resaltar en relación con las fuentes utilizadas hasta el momento, que cualquiera de las síntesis que se pueden consultar remiten, de una manera u otra, para conocer el desarrollo del proyecto, su construcción y la organización durante las primeras décadas en las que se proyectó, construyó y se organizó el Canal entre los años 1768 y 1792, a una memoria realizada por el arquitecto facultativo de la empresa Fernando Martínez Corcín[9] en la que figuran buena parte de las informaciones vertidas en posteriores publicaciones.

De esta *Relacion...* incluyó Antonio Ponz en el *Viage de España* (1788) una redacción tal como se la enviaron, según lo manifiesta él mismo y, poco después, fue utilizada para la elaboración de la *Descripcion...* por el conde de Sástago[10], quien ocupó la dirección del Canal Ymperial de Aragón y Real de Tauste desde el fallecimiento de Pignatelli en 1793 hasta su destitución en 1799. Según diversos autores, en su trabajo para dar a conocer la historia de los Canales, Sástago utilizó la *Relacion...* de 1784, actualizó esos datos con los facilitados por el administrador general del Canal, Juan Antonio Payas, y otros recogidos por Pignatelli con anterioridad a su fallecimiento en 1793, incluyendo como novedad una serie de planos del proyecto copiados expresamente para la ocasión por los delineadores que trabajaban en la empresa. En la elaboración de estos planos incluidos en la edición publicada en 1796 de la *Descripcion...*, colaboraron los delineadores empleados en la Empresa de los Canales Félix Guitarte (26 de ellos) y Ambrosio Lanzaco (12), así como el entonces todavía estudiante de Arquitectura junto a Lanzaco en la Academia de San Luis, Tiburcio del Caso (4), que entre 1793 y 1795 figura en nómina de la empresa con sueldo de 270 reales mensuales por su trabajo de oficial de albañil[11]. Los planos fueron grabados en Zaragoza por Matheo González (9), Joseph Dordal (17) y Manuel Navarro (15).

Esta *Relacion...* elaborada por el que fue arquitecto facultativo del *Proyecto* hasta 1808, probablemente también proporcionó los datos para documentar la primera descripción del estado de las obras del Canal, publicada por el erudito aragonés Francisco Calvo y Cavero en 1789[12], de la que el también erudito Ignacio de Asso y del Río da referencia, afirmando que *ha publicado una descripcion tan exacta, y cumplida de todo este cèlebre Canal, que me dispensa del molesto trabajo de repetirla, copiando lo que no puedo mejorar* (1798). Desde que en 1784, con la llegada del agua a Zaragoza, se iniciara la navegación por el Canal, la

9 ACIA, Caja 676, Sección 14, División 1.ª, Leg. 6.º, n.º 352. *Relación del estado de las obras de los Canales Ymperial de Aragon y Real de Tauste en fin de junio de 1784: su coste y govierno economico.*

10 F. de P. Fernández de Córdoba y de la Cerda, conde de Sástago, fue nombrado visitador general del Canal Imperial en 1793. El cargo equivalía al de protector ejercido por su antecesor Ramón de Pignatelli Aragón y Moncayo, aunque con muchas menos atribuciones (ACIA, Libro 74, pp. 353-354).

11 ACIA, Caja n.º 849, Estante 7, Tabla 4, Leg. 1.º (reclasificado a X.º) N.º 6.

12 Aunque publicada en 1789, el mismo autor indica que *ya se habia formado* antes del fallecimiento de Carlos III el 14 de diciembre de 1788.

obra comenzó a ser comentada en relatos de viajeros y en la prensa aragonesa, alabando su relevancia como obra de ingeniería y como iniciativa para que el riego y la navegación ayudaran a convertir la ribera del Ebro en una tierra productiva.

La descripción[13] que hace Calvo y Cavero (1789: 258-268) está estructurada siguiendo la dirección de las aguas desde Fontellas a Zaragoza. La exactitud de las mediciones, la ubicación de almenaras, puentes, sifones, etc., y la exaltación que hace del acierto de Floridablanca eligiendo *por Protector, y Director inmediato de ella, al Sr. D. Ramón Pignatelli*, sugieren un conocimiento de primera mano del desarrollo de las obras del proyecto y seguramente una relación directa con el informe de Martínez Corcín. Sus descripciones del paso del Canal por el Monte Torrero y las construcciones del puerto de Miraflores, resultan aquí de singular importancia, como veremos más adelante, para ahorquillar en esos años la construcción de la iglesia de San Fernando de Torrero, pues Calvo y Cavero describe un puerto de Miraflores completamente urbanizado (fig. 8) y da a entender que eran solamente edificios industriales los que faltaban por construir en ese enclave zaragozano:

> Mediante la situacion elevada de esta parte del monte Torrero parecia increible (antes de verlo) lo que ha mudado de condicion su aspecto, convertido, de un pelado seqarral, en un delicioso vergel, con abundantes riegos, plantíos de toda especie, hermosos caminos, espaciosos y largos paseos arbolados, compitiendose la utilidad, el recreo y la hermosura, por lo que se atrae de continuo la concurrencia, y atencion de todo el mundo. (1789: 261)

Calvo y Cavero compara a Floridablanca con Cloberg (*sic*), emulando de ese modo la construcción del Canal Imperial de Aragón con el de Languedoc, al que se referirán otros comentaristas como la obra cumbre de la ingeniería hidráulica del momento; señala que el acueducto del Jalón conducía las aguas por encima del río desde 1782; valora la experiencia de solidez de las obras en consideración a que *están preservados los daños de las freqüentes salidas del rio, y los manantiales de todo el valle; de modo que los practicos en la materia conocen el empeño, que se ha superado*, confirmando otros datos acerca del ritmo de construcción, al mencionar los regimientos de América en la construcción del puente homónimo y el de África en las operaciones de desmonte de un collado para el paso del Canal en el Monte Torrero.

Estas descripciones y las fechas que indica en que estaban terminadas algunas construcciones importantes como el acueducto del Jalón pueden corro-

13 Dada por desaparecida por Pérez Sarrión, esta *Descripción histórica*... se halla incluida, casi como apéndice, en el tomo tercero de la extensa obra de Jacobo Vaniere (1707) traducida del latín por Calvo y Cavero, que aparentemente nada tiene que ver con el Canal Imperial de Aragón.

borarse con anotaciones recogidas —probablemente para un informe— por el oficial de la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de la Real Hacienda, Carlos Beramendi Freyre entre 1778 —fecha que recoge como referencia para una serie de cálculos de población y contribuciones— y 1781 en que describe la basílica del Pilar sin la decoración de sus bóvedas. Entre las informaciones apuntadas en el manuscrito de este viajero figura que:

> Todo el terreno que se halla al norte de la ciudad, que compondrá 13 mil caizadas de tierra, recibe su riego de los rios Jalon, Gallego, y el que corresponde al medio dia, que será de 7 mil, lo tenia antes en una mitad y con escasez del rio Lahuerba, y en tan poca cantidad, que algunos años se perdian muchos frutos, pero ahora que se há verificado el Proyecto del Canal, lo logra en todas su extension con la mayor abundancia, y son conocidos los beneficios en el aumento de frutos y en los mas ventajosos destinos de las tierras, porque todas se van mejorando segun su calidad con olivares y viñas. (1782: 18-20)

Si el manuscrito de F. Martínez Corcín recoge los gastos del *Proyecto* hasta 1784, año en el que llegaron las aguas a Zaragoza, que estaban ya construidos el acueducto del Jalón, gran parte de la presa del Bocal, muchas alcantarillas, puentes y almenaras, así como gran parte de los edificios auxiliares desde Fontellas hasta Zaragoza (figs. 1 y 2); el de Calvo y Cavero de 1788 confirma que se trabajaba ya aguas abajo del puerto de Miraflores, donde ya se habían

> construido unos edificios cuadrilongos de hermosa, y sólida arquitectura, que servirán respectivamente de habitaciones, y almacenes para toda suerte de mercancías, y géneros; y aprovechando por la espalda la oportunidad de aquella llanura se han cerrado unos quadros con sus cubiertos por los costados que servirán para talleres y otros destinos, y ministerios,

estando previsto que *á la parte inferior se hará también fábrica de aguardiente, y sierra de agua* (1789: 261).

Las anotaciones que Beramendi recoge en sus *Apuntamientos de algunos viajes a varias provincias de España...* (1782: 30), sugieren que las obras se estaban llevando a cabo simultáneamente en distintos emplazamientos a lo largo del Canal, entre Fontellas y Zaragoza, con la finalidad de que los agricultores dispusieran de riego en cuanto fuera posible. Paralelamente al avance en la puesta a disposición de agua según progresaban las obras, el propio *Proyecto* iba entregando tierras novales a nuevos agricultores, según un sistema, que al decir de Asso (1798: 106) había resultado abusivo al exigir a los agricultores *el quinto de los granos, y septimo de otros frutos,* pero que, no obstante, cuando Beramendi hace su viaje por Aragón, estaba generando un considerable aumento de la población en Zaragoza (1782: 10).

Asso publica su obra cuando se habían agotado infructuosamente los intentos de superar los terrenos yesosos más allá de Valdegurriana. Son los años en

los que la reforma administrativa llevada a cabo por iniciativa del conde de Sástago provocó serios problemas entre el personal de la empresa[14]. Pero sus críticas a las tasas abusivas impuestas a los agricultores y usuarios de la navegación hablan claramente de un balance económico que en modo alguno permitía la realización de gastos para la construcción de edificios auxiliares o suntuosos, como es el caso de la iglesia de San Fernando de Torrero:

> Tambien es desproporcionado el derecho de 8 sueldos, que se cobra cada vez que se riega una cahizada de 16 quartales de las que no pagan en frutos; agregandose à esto la metafísica razon de exigir 16 sueldos por una vez en setiembre con titulo de agua nueva. Habrá sin duda razones poderosas, que yo no alcanzo, para haber establecido con el nuevo proyecto el desorbitante canon de 5, y 7 por uno: lo cierto es, que las tierras permanecen incultas, y que el beneficio no corresponde al capital de 4 millones de pesos, que ha costado esta obra. En efecto en el curso de 13 leguas solo riega el Canal 32418 cahizadas hasta Zaragoza, y continuando hasta Sástago regará 39722 mas. Cotejese esta tenue utilidad con la que hubiera producido el canal de Cinco Villas, cuyo coste, aun comprehendida la ereccion de 18 Pueblos, no hubiera llegado à 2 millones de pesos. Agregase à esto, que el producto de las tierras, y navegacion no pasa de 2 millones, y 300 mil reales: cantidad apenas suficientes para los gastos de la limpia, si se ha de hacer en la debida forma. (1798: 107)

También Agustín de Betancourt describe el progreso de las obras de forma similar a lo especificado en el *Estado de las obras*… elaborado por Corcín, cuando en 1783 visita el Canal en su viaje hacia Francia, refiriéndose al *Proyecto* con el entusiasmo del joven que ve en la ingeniería del Canal el ejemplo que marcará su carrera como inventor e ingeniero hidráulico, destacando,

> la famosa del Xalon, q^{e}. bastaria por si sola para colocar la empresa de la Acequia Imp^{l}. entre las mas dificiles y memorables y p^{ra}. que esta pudiese competir, si no excediera las mas celebradas de Europa. Dos murallas […], pasan el Canal y los Andenes que lo guarnecen por sobre un Rio caudaloso, y navegable por sobre dos caminos reales y por encima de cinco, ó seis Acequias que ban á regar los terminos inmediatos; forman sin duda una obra prodigiosa, que no se puede ver sin admiracion, ni aun concebir sin osadia, y que dá una idea sublime de las fuerzas y de la superioridad del Hombre. (1984: 75)

Betancourt ve reflejado en el *Proyecto* la materialización del progreso de la nación y la potencialidad de la razón y, al igual que Jovellanos, la capacidad de alterar y transformar la naturaleza sublime.

Otro narrador mucho más experimentado que Betancourt, que valora la obra del Jalón con la distancia del viajero internacional y con la experiencia del

---

14 *Recurso del conde de Sastago quejandose del atraso que ha esperimentado en las cuentas de la Adm^{on}. de caudales, y que para su remedio há establecido una interv^{on}. sin aumento de sueldos, ni dependientes: Que esta providencia los há exásperado y se le oponen, por lo que necesitan de correccion y pide facultades para multarlos, despedirlos, castigarlos ec^{ra}. No tuvo resolucion esta solicitud* (ACIA, Sección 7.ª, División 20, Ynbentario de los papeles que existen en las oficinas del Canal).



Fig. 2: Embarcadero sobre el acueducto del Jalón. 1833.
Memoria histórica del Canal Imperial de Aragón.

hombre de Estado, es el *embajador de familia* francés. Jean-François de Bourgoing viaja expresamente a Aragón en 1792 para conocer el Canal Imperial cuando, de regreso de su misión en Hamburgo como ministro plenipotenciario de la corte de Francia entre 1787 y 1791, se reincorpora a Madrid para cumplir esas mismas funciones. Bourgoing era conocedor de los avatares del *Proyecto*, pues había desempeñado las funciones de agregado a la embajada de España, quedando de embajador cuando M. de Montmorin fue llamado a París en 1777. De su viaje a Aragón destaca, en primer lugar, la descripción de las instalaciones en la falda del Monte Torrero, donde

> tiene sus almacenes, en que se deposita el grano, el maderamen para la construcción, los herrajes y otros materiales. Estos edificios, notables por su limpieza y solidez, contribuyen a hermosear el canal.

Desde el embarcadero principal de Miraflores (figs. 8 y 9) después de haberse dirigido a don Ramón Pignatelli,

> verdadero creador de este canal, una de las obras maestras de la ingeniería española, obtuve facilidades para hacer cómoda y fructuosamente esta pequeña travesía. Salí a las ocho de la mañana, en una barca grande, bajo los auspicios de don Juan [Antonio] Payas, director del canal. A mediodía nos detuvimos en el lugar más notable, es decir,

> donde las aguas del canal se deslizan encajonadas entre piedras de sillería durante 710 toesas por encima del Jalón, que sigue su curso bajo esta extensa obra. Esta es la parte más costosa del canal, pues el gasto se evalúa en cerca de trece millones de reales. (García Mercadal, 1999: 525)

Con el nombramiento de Pignatelli y su intervención en la revisión de las actividades llevadas a cabo por Badín y Cía., se pusieron de manifiesto las complejidades de la empresa, tanto en el ámbito puramente técnico como en el financiero, por lo que necesitó rodearse de asesores de confianza. Entre las medidas tomadas, solicitó la participación de ingenieros españoles que reconociesen las obras y envió a Juan Antonio Payas a Francia y Holanda para revisar los contratos de préstamos realizados por la Compañía de Badín. Para revisar los proyectos existentes fueron comisionados los ingenieros de la Armada Fernando de Ulloa y Julián Sánchez Boort. Este último completó un plan general realizando modificaciones sobre los planos del ingeniero holandés Cornelio Krayenhoff y otros que habían sido contratados por la Compañía de Badín. En su informe de 20 de agosto de 1785 aseguraba al Consejo que:

> Escandalosa parecerá la proposición de abandonar estos trabajos, que han costado la mitad mas de lo que valen: Pero si se atiene a que para perfeccionarlos y poner en práctica quanto se contiene en la resolución de S. M. que el Consexo mando observar con fecha de 10 de Agosto de 1771 relativo a las obras de Tudela sera preciso gastar quatrocientos mil pesos mas, que si el agua para la Azequia se tomase en el Bocal antiguo; á que él valor de las tierras que se han de comprar en el transito hasta él antiguo Bocal, las escavacioness que se han de hacer y dos Aqueductos, ascenderá á quarenta y tres mil pesos; á que los terraplenes que se evitan y elevacion de Muros en los pasos de la Marga y Grisen costarían 110.000 pesos y finalmente á que las obras no siendo tan expuestas ni voluminosas en él Bocal antiguo se podrían perfeccionar ganando tres años de tiempo. Creo que el mas apasionado al Proyecto de Tudela parara la consideracion y dudo mucho que se determine á seguirlo y mas quando el aumento de tierra para el riego no es de 84.900 caizadas como propone el Señor Krayenhoff si no de 3.000 escasas. (Torres-Pérez: 1993)

Fue tan determinante este informe, que Pignatelli lo asumió como guía para elegir el emplazamiento de la presa y el trazado más económico y viable del Canal, aprovechando los planos realizados por Krayenhoff con las propuestas de modificación hechas por Boort, recuperando algunos tramos de la *Azequia* antigua y, finalmente, optar por superar el río Jalón mediante un gran acueducto que dejara libre el paso de este río por debajo del Canal, logrando de ese modo no perder la altura de nivelación y poder conducir el agua a mayores extensiones de regadío sin perder las posibilidades de navegación.

La confianza que merecieron a Pignatelli sus aportaciones y el haber informado sobre las falsedades en los cálculos sobre la capacidad de riego que adquiriría el Canal, se plasmaron en su nombramiento como ingeniero director

de las obras en 1775, firmando los planos del *Proyecto* junto al francés Gil Pin impuesto por los banqueros con quienes se habían concertado los préstamos[15].

Superado el gran reto del paso del Jalón, las obras progresaron hacia Val de Garcés, aguas abajo de Zaragoza, hasta que una serie de acontecimientos políticos hicieron fracasar la ya endeble situación financiera de la Empresa de los Canales Ymperial de Aragón y Real de Tauste después de finalizada la presa del Bocal en 1792. Bajo el mandato de Pignatelli como protector y hasta su fallecimiento en 1793, debido a sus excelentes relaciones con Floridablanca y Aranda, sus amplias facultades para la toma de decisiones relevantes, su presencia más o menos activa en instituciones como la Sociedad Económica Aragonesa o la Academia de San Fernando y el éxito de la mayor parte de sus decisiones en la construcción del Canal, las obras avanzaron simultaneamente en distintos emplazamientos y solo las incontrolables crecidas del Ebro le obligaron a modificar el ritmo impuesto por las condiciones de financiacion.

Fue ese el periodo en el que el *Proyecto* contó con apoyo político decisivo y medios económicos para llevar adelante la ambiciosa idea de conectar el mar Mediterráneo con el Cantábrico con la que Gil de Morlanes proyectó la *Azequia* iniciada en la época de Carlos V. Dispuso de los recursos humanos y materiales para la construcción del nuevo Canal Imperial y de los edificios auxiliares, logró alcanzar buena parte de los objetivos previstos en el ambicioso proyecto de hacer navegable el Ebro y fructificar con el riego las tierras a su paso por Aragón, y alcanzó la relevancia internacional y cultural que viajeros y personalidades de todo tipo le otorgaron.

La obra de mayor envergadura fue, como acabamos de indicar, el paso del Canal por encima del río Jalón, ya que la amplitud del valle y el abundante caudal del río obligaban a edificar un acueducto de grandes dimensiones para no repetir el fracaso de Gil de Morlanes. La obra estaba condicionada por la situación de la desembocadura del Jalón en el Ebro, por el trazado desde el Bocal y por la necesidad de no perder la altura de nivelación precisa para mantener el caudal, tanto para abastecer la demanda de riego como para permitir un calado suficiente para la navegación.

Durante las obras y desde el primer momento de su finalización, el acueducto para salvar el río Jalón fue el referente principal, entre los extranjeros y nacionales que visitaron las obras, para comparar la modernidad del Canal y su impacto de progreso con el de Languedoc que tanta fama tenía. En los textos de unos y otros es una constante su consideración como una obra de ingeniería

15 Una revisión exhaustiva de este convulso y difícil proceso de selección y elección protagonizado por Pignatelli antes de dar comienzo a las obras, en Sástago (1796*a*), Sobrevía (1796), Lasierra (1923), Giménez y Lasierra (1932), Pérez Sarrión (1975 y 1996), Expósito (1993) y Torres-Pérez (1993).

magnífica, capaz de causar admiración en todos los siglos y en todos los países y económicamente inestimable para el desarrollo de la región.

Fue un triunfo que Pignatelli decidió adornar construyendo junto al acueducto un oratorio, al que se podía descender desde el embarcadero superior habilitado para subida y bajada de viajeros a través de una escalera de caracol adosada a la obra de sillería del Canal. La capilla estaba *adbocada* a la Purísima Concepción, patrona también del *Proyecto* y, además de celebrarse en ella misa los domingos y festivos, servía como lugar de reunión donde, como en otros edificios semejantes repartidos por varios emplazamientos donde las obras eran importantes, Pignatelli había organizado reuniones dominicales para que obreros y personal técnico revisaran y valoraran conjuntamente los avances y las dificultades de las obras, así como para la planificación de tareas pendientes de su realización. Junto al acueducto se construyó también una casa que sirvió de taller y lugar de habitación para los obreros y, cuando la obra se dio por concluida, sirvió como casa de huéspedes para los viajeros. En ella se hospedó Jovellanos cuando en 1801 se dirigía arrestado hacia su destierro en Mallorca.

Una vez confirmada la viabilidad y el éxito del acueducto sobre el río Jalón, quedaba superar las dificultades para levantar la presa del Bocal hasta el nivel necesario que permitiera alcanzar el caudal previsto para la navegación y el riego. Pignatelli estaba plenamente convencido de que si el Canal se hacía navegable desde su embocadura hasta Zaragoza, se completaría su trayecto hasta el mar. Como durante la primavera y el verano los campesinos y los jornaleros estaban prioritariamente ocupados en labores agrarias, solicitó efectivos humanos a Floridablanca. Era tal la consideración que el *Proyecto* le merecía al ministro que envió varios regimientos de Infantería para llevar a cabo trabajos en diferentes partes del Canal. En el Bocal Real estuvieron los de África, América, España, Flandes y de San Gall-Conde de Thurn; envió también cuatrocientos presidiarios, ordenó que los jueces subdelegados reclutaran peones por vía de sorteo, reuniendo en los años 1788-1790 mil quinientos para la obra de la presa nueva (Sástago, 1796*a*: 31). La organización era tan asombrosa que Joseph Townsend la describe de esta manera a mediados de mayo de 1786:

> Cuando, de camino hacia Madrid, cruzábamos este canal cerca de Zaragoza, nos detuvimos a examinar sus obras, y debo confesar que nunca he visto nada tan hermoso y perfecto en su clase como las esclusas y embarcaderos; tampoco he visto jamás a los hombres trabajar con mayor entusiasmo y perfección. De los tres mil trabajadores, dos mil son soldados y el resto campesinos; a los primeros se les da tres reales diarios aparte de su sueldo, aunque en su mayoría trabajan a destajo. (1988: 90)

En contraste con todas estas descripciones elaboradas durante la época de mayor actividad en el avance de las obras, encontramos un informe realizado

en 1820 que transcribe el redactado por Martínez Corcín en 1793, en el que se describían los costes necesarios para terminar las obras del Canal entre Valdegurriana y el barranco del Gamello. De lo que faltaba para completar las 18.907 varas del cauce, de las que había ya *excavado un tramo de 14.373 varas*, únicamente se había revestido un tramo de 600 varas realizado durante la época en que el conde de Sástago fue visitador general, 1.100 varas siendo director Francisco Javier Larripa y otras 1.078 en los periodos en que fueron presidentes Juan López de Peñalver y Martín de Garay[16].

Las distintas publicaciones de Pérez Sarrión en las que se ocupa en extenso del estado de financiación de la Empresa de los Canales (1996), son concluyentes al respecto de la práctica paralización de las obras a partir de 1792, una vez concluida la presa del Bocal, cuando Juan Bautista Condom fue exonerado de su cargo de tesorero. No obstante, el estudio del expediente y los recursos presentados por Condom durante su arresto pueden aportar una perspectiva más amplia y contextualizar todo el proceso en relación con la situación de grave crisis política que vivió Europa durante la década de 1790 como correlato de la Revolución francesa. Aunque Condom fue acusado de apropiación de unos 40 millones de reales procedentes de la tesorería de la Junta de los Canales, nunca llegaron a probarse los cargos. Sin embargo, la acusación implicaba directamente a Floridablanca como responsable de haber ordenado distintas operaciones para la financiación de la obra del Canal, en las que Condom actuaba tanto de tesorero de la Junta de los Canales como de agente *externo* al servicio de la propia Secretaría de Estado y con pleno conocimiento de ello por la Secretaría de Hacienda.

Las explicaciones que Floridablanca hace de la legalidad y de la necesidad de las operaciones financieras encargadas a Condom, en su propia defensa frente a las acusaciones del conde de la Cañada, han sido desde la publicación de Ferrer del Río (1867) el texto que ha suministrado mayor información al respecto. Por otra parte, la documentación existente recogida junto con las instancias de Condom solicitando que se le proporcionen los medios necesarios para su propia defensa, aporta también información de interés para contextualizar la práctica paralización de las obras del Canal Imperial, a causa de las dificultades de financiación, una vez apartados Condom y Floridablanca de las responsabilidades en la Empresa de los Canales Ymperial de Aragón y Real de Tauste.

Las operaciones financieras que se enuncian en el expediente de la defensa de Condom[17] proporcionan datos relevantes que confirman no solo la rele-

16 ACIA, Caja 676, doc. 1.ª, leg. 6.º, n.º 352. Como puede apreciarse, mientras en la época de Pignatelli las medidas estaban dadas en toesas (1.949 m), en este documento se recogen en una medida mucho más pequeña, como la vara castellana (0,835905 cm), muestra evidente del escaso avance de las obras después de 1793.

17 AHN, Estado, 3152.

vancia de este personaje como tesorero de la empresa de los Canales, y antiguo socio de Badín y Cía., como ya había apuntado Pérez Sarrión, sino también como financiero avalado por la Secretaría de Estado en diversas operaciones, cuyo contenido está aparentemente al margen de su labor como tesorero, directamente vinculadas a la política comercial que Floridablanca y Francisco de Cabarrús habían puesto en ejecución con la emisión de vales reales y la creación del Banco de San Carlos. La presencia de estas operaciones en relación con la financiación de la empresa de los Canales y, al mismo tiempo, con las acusaciones vertidas por el conde de la Cañada contra Floridablanca, hacen también necesaria una revisión de los años finales del mandato de este último al frente de la Secretaría de Estado y su contextualización en la situación política internacional, con la finalidad de esclarecer algunos aspectos de la paralización de las obras incluso con antelación al fallecimiento de Pignatelli.

Si bien el estudio de Pérez Sarrión (1996) sobre los avatares de la financiación del Canal Imperial hasta la destitución de Floridablanca se basa principalmente en el testimonio de este último en la *Defensa legal por el Excelentísimo señor...* conocida desde 1795 (Ferrer del Río, 1867), los documentos de la defensa legal de Juan Bautista Condom añaden a los datos ya conocidos otros de singular importancia, en los que se perfila un personaje cuyas actividades van más allá de sus aportaciones como financiero en los comienzos de la puesta en marcha del *Proyecto* como socio de la Compañía de Badín[18]. En esta *Defensa...* y solicitud de excarcelación, Condom reclama un merecido reconocimiento a su labor como financiero, quejándose de la ruina ocasionada debido a que se han ignorado los documentos y reales órdenes que justificaban y autorizaban sus operaciones. Las acusaciones de apropiación indebida formuladas contra él fueron desestimadas tras la liberación de Floridablanca, aunque sus reclamaciones para la devolución de los bienes incautados continuaron hasta 1801, muestra evidente de que la incautación de bienes y el arresto habían formado parte de una trama política urdida para la destitución de Floridablanca. Como justificación de la legalidad de sus operaciones financieras y sus relaciones con la financiación de las obras del Canal Imperial, en un escrito de 19 de noviembre de 1795 afirmaba que resultaba evidente *que si se huviera verificado la liquidacion de quentas, ellas mismas y los instrumentos que las documentan, lo acreditarian y probarian.*

Además de estas operaciones como socio financiero de Badín y Cía. con anterioridad a la total nacionalización del *Proyecto* en 1778, Condom aparece en otras operaciones que sobrepasan su labor como financiero y tesorero

18 AHPNM, P. 19299, ff. 112-118, y P. 18706, ff. 184-193. Condom aparece en la escritura de constitución de la Compañía de Badín el 28 de diciembre de 1769, adquiriendo inmediatamente mayor relevancia al recibir poderes para pleitos.

de la empresa de los Canales. Entre estas operaciones aparece gestionando vales reales en 1782 ante la Tesorería General de Hacienda, manejando unas cuantías que exceden las habituales de inversores particulares, y que sugieren una gestión por cuenta ajena que podría estar relacionada con el *Proyecto*[19]. En 1788, mantenía relaciones con el Consejo de Castilla, cuando el conde de Campomanes era presidente, en relación con *la extraccion y venta de las Barrillas, Sosas y Salicores, que hasta aqui se han hecho y hacen por cuenta de extrangeros en perjuicio del Estado y de los Vasallos*, y con la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de Hacienda a cargo del conde de Lerena, recibiendo autorización para *que se entreguen luego, y libres de derechos los tres cajones que hán llegado de S. M. con las marcas que se ven al margen y el contenido que se expresa en él consignados a Dn. Juan Bautista Condom; pero pertenecientes a Dn. Josef Betancourt acaban de venir de Paris*[20].

Como señalaba en un recurso contra la exclusión de su puesta en libertad junto a Floridablanca, dirigido al príncipe de la Paz, su procesamiento estaba tan estrechamente ligado al del secretario de Estado que se le incluyó en el mismo Real Decreto de 28 de septiembre de 1795 cuando Floridablanca fue absuelto *en todas sus partes, y señaladamente en quanto à la responsabilidad de los 42 millones que se decian prestados à mi*. Esta vinculación otorga mayor importancia a las explicaciones y certificaciones que aparecen en esa causa, para ratificar la finalización de las obras del Canal cuando Condom dejó de proveer la financiación necesaria a partir de julio de 1791, dejando a Floridablanca y a Pignatelli sin recursos con los que continuar. En ellas se describen con detalle los pagos realizados por cuenta de la tesorería del Canal para resarcir a Condom de las aportaciones de años anteriores[21].

Las entregas de dinero y vales a Condom entre 1789 y 1790 las certificaba *Dn. Gregorio Angel Lopez del Consejo de S. M. su secretario Ministro Extraordinario de la R^{l}. y Suprema Junta de apelaciones de los Juzgados de la Renta de Caminos y Canales del Reino y Contador General de ellos y sus agregados*:

> Certifico que por la extinguida Junta de direccion y govierno de la Azequia Ymperial y Real Canal de Tauste establecida en esta Corte se entregaron por via de prestamo á D^{n}. Juan Bautista Condom en 31 de octubre de 1789 a consecuencia de R^{l}. orden de 29 del mismo 1.500 Vales Reales de 600 pesos de los mismos Canales que valen 13.552.941 r^{s}. de que hizo la obligacion siguiente== Ygualmente se le entregaron por la Diputacion de los cinco Gremios mayores [...] en virtud de R^{l}. Orden de 16 de Junio de 1790, 1.754.994 r^{s}. v^{on}. correspondientes a los Canales que la misma Junta tenia existentes en la Diputacion. En Julio de 1791 haviendose exonerado de la tesoreria de

19 AHN, Hacienda, libros 7345, 7346, 7349, 7350.

20 AHN, Estado, Leg. 2934

21 Algunos de los datos que figuran en esta documentación fueron dados a conocer por Pérez Sarrión (1996: 273-277) al estar también descritos en la *Defensa legal*... de Floridablanca.

> los Canales que estaba a su cargo por la ultima cuenta que presentó comprehensiva [...] dicho mes resulto alcanzado en 653.066 r^{s}.

Esta certificación se corrobora con el informe emitido por *los Contadores Generales de la Diputación y Dirección de los cinco Gremios Mayores* sobre entregas de vales y dinero a Condom entre el 29 de octubre de 1789 y el 19 de enero de 1791 que, por su valor documental, transcribimos íntegramente. Los Gremios eran depositarios de los vales y dinero pertenecientes a la tesorería de los Canales, por lo que una vez procesado Condom comenzaron a reclamar al Canal la devolución de las cantidades que le habían entregado en concepto de préstamo y que nunca devolvió. Un largo informe de la tesorería del Canal fechado el 23 de febrero de 1803 aclara definitivamente la situación financiera a la que se vio abocado el Canal a causa del procesamiento de Condom y la destitución de Floridablanca:

> Informe a V. Exc^{ia}. que los Canales no pueden ser responsables a las cantidades que los Gremios entregaron a Condom, por no haberse inbertido en su beneficio:
>
> Aunque para hazer demostrable que los 21.586.782 r^{s}. v^{on}. que los cinco Gremios maiores de Madrid reclaman por entregas que hicieron a D^{n}. Juan Bautista Condom en virtud de R^{s}. ordenes y oficios particulares del S^{r}. Conde de Floridablanca, vajo el espacioso pretesto de ser para los Canales de Aragon, no se inbirtieron en su beneficio ni un solo maravedí, basta saber que el mismo tiempo que se hicieron las entregas, tenian los Canales existentes en dinero efectivo y Vales R^{s}. mas de diez y ocho millones de r^{s}., sin embargo, cumpliendo la Direccion con el decreto de V. E. puesto a continuacion del oficio que en 11 de Agosto ultimo le pasó el D^{n}. Miguel Cayetano Soler, há creido indispensable hacer a V. E. relacion de los antecedentes que han mediado en el asunto.
>
> En el año 1783 no teniendo la empresa de los Canales con que continuar las obras por Rl. orden de 22 de marzo del mismo año se autorizó a D^{n}. Juan Bautista Condom tesorero que hera entonces de los Canales en esa Corte para que buscase los necesarios para continuar sus obras, bajo intereses proporcionados, obligando los productos del mismo Canal, y los de la Renta de Correos á una puntual satisfaccion mientras no se pagasen los Capitales.
>
> Esta R^{l}. determinacion se comunicó directamente por el S^{r}. Conde de Floridablanca a Condom, sin que la Junta de Direccion y Gobierno de los Canales establecida en esta Corte tubiese nocion de ella, hasta que pasado mucho tiempo, el mismo Condom se la manifestó y franqueó una copia, sin decir las personas y cuerpos con quienes contrajo empeño, para los adelantos que hizo para el año 1785.
>
> En ese año se crearon los primeros siete mil Vales R^{s}. de los Canales, y con parte de ellos se satisfizo á Condom todos los suplementos que tenía hechos á la empresa e igualmente los gastos, o premio que dijo le havia pagado por las anticipaciones hechas, y se reintegró a la tesorería maior de catorce millones y medio de r^{s}. que tambien havia adelantado a los Canales, ~~que heran el todo de las deudas que ellos tenian conel habidas~~.

Ganado el importe de esos siete mil Vales, bolvio Condom á suplir lo necesario para continuar las obras, hasta que en el año 1788 se crearon otros quatro mil Vales, con los que se le pagó quanto se le devía, sin que despues bolviese a estar en descubierto por los Canales, antes vien tubo siempre caudales sobrantes en su poder, ~~y lo prueva el adelanto de 653.066 r^{s}. v^{on}. que le resulto en su cuenta de fin de Julio de 1791 que cesó en la tesoreria~~.

Haviendo representado Condom al S^{r}. Conde de Floridablanca, que aunque se le havia reintegrado el citado desembolso no se le havian satisfecho los gastos del giro que llebó para proparcionarlo, por no haver podido aun formar la cuenta de ellos, pidio que para resarcirse, sin gravamen de la empresa, se le diesen 1.500 Vales de 600 pesos, obligandose á ábonar el interes de 4 por ciento que devengavan, y á debolverlos quando fuesen necesarios para los gastos de los Canales; y por R^{l}. orden de 19 de Octubre de 89 se mandó se le entregasen, lo qual se verificó en 31 del mismo.

Condom se cargó en sus cuentas, de los reditos de estos Vales respectivos á los años de 90 y 91, pero despues no los há pagado, ni tampoco há reintegrado los 7.500 Vales ó 13.552.947 rs. 6 mr^{vs}. que valen.

A los ocho meses de haberles hecho este prestamo los Canales principiaron las entregas que reclaman los Gremios, ~~en cuio tiempo tenian los Canales~~ pues resulta que la primera partida se la entregaron en 28 de Junio de 1790, y la quinzena y ultima en 19 de Enero de 1791.

Para atender á los gastos del Proyecto en el año del 90 havia existentes en Aragon 2.211.482 rs. 22 mr^{vs}.: En la tesoreria de Madrid 40.264 rs. 33 mr^{vs}., y 909 Vales de 600 pesos: en la Diputacion de Gremios 1.754.994 r^{s}. en todo 13.279.823 r^{s}. 33 mr^{vs}., y a mas dos mil quinientos Vales prestados a Condom.

~~Esto no se ignorava en el Ministerio de V. E. porque en 6 de Febrero de dicho año de 90 le remitió la Junta de Canales tres estados comprensivos de lo gastado y existente hasta fin del año de 1789 que lo demostravan dichas existencias en fin del año de 89~~.

A pesar de estos antecedentes que no se ignoravan en el Ministerio de V. E. porque en 6 de Febrero de 90 remitió la Junta de Canales tres estados que lo demostravan, en 16 de Junio del propio año se comunicó al Presidente de la misma Junta Marques de Roda la R^{l}. orden siguiente = Aqui se inserta la orden a la letra=

Posteriormente y en 9 de Setiembre del citado año de 90 se le pasó otra R^{l}. orden diciendo =la orden a la letra=

La Junta de Canales en vista del contenido de estas dos R^{s}. determinaciones, y desconfiando de que de la negociacion de cuchillos ~~de que trata la de 16 de Junio~~ resultara el menor beneficio a los Canales, en 20 de Septiembre del propio año de 90, hizo presente al Ministerio de V. E. no tenía otra noticia de los asuntos que tratan, que lo que en ellas decian; que ignorava si se havia verificado la entrega á Condom de los caudales que los Canales tenian existentes y reservados en la Diputacion del sobrante de redito de Vales. Qué cantidades havia suplido la misma Diputacion, si llegava, ó excedian de los 400 mil pesos que prevenia la R^{l}. orden de 16 de Junio: si

se havia otorgado por Condom, y los demas interesados en la gracia[22] de cuchillos la correspondiente Esc^{ra}. de consentimiento[23], aceptación y cesión á favor de los Canales: si los intereses de las cantidades suplidas por estos, y por la Diputacion, se havian de pagar anualmente, y por quien: si en el caso que las cantidades suplidas por los Gremios, y las áplicadas del sobrante de los Canales excediesen del valor de los cuchillos que tubiesen existentes, y se les hubiese tomado havian de pagar anualmente el interes del 4 y 5 por ciento que se pevenia en la misma R^{l}. orden: si se havia señalado tiempo dentro del qual devian reintegrar dichas cantidades: y si en el caso de que Condom, ó los demás interesados en la gracia de cuchillos tubiesen hecho alguna remesa, ó benta de ellos para America, se havia revajado, o devia revajarse, tanto por cantidad de las gracias, ó anticipaciones que con este motivo se les hubiese hecho, respecto de no beneficiarse en este caso la cesion total de los tres millones de docenas de cuchillos que se les concedió.

No haviendose dado contestacion á esta representacion se ignora si tubo, ó no efecto la negociacion de cuchillos, pero despues vio la Junta que sin su noticia entregaron los Gremios á Condom los 11.754.994 r^{s}. que tenía reservados en su poder, y posteriormente se han quedado los mismos Gremios con 418.354 r^{s}. que del sobrante de redito de Vales han resultado desde el año de 90 hasta el de 98, cuias dos partidas tambien han perdido los Canales.

Por R^{l}. orden de 19 de Julio de 91 se exoneró á Condom de la tesoreria de Canales, y liquidada su cuenta hasta fin de este mes salió alcanzado en 653.066 r^{s}. 2 mr^{vs}. v^{on}, que igualmente han perdido los Canales, ascendiendo el total de las perdidas que han ~~sufrido los Canales~~ á 16.379.355 r^{s}. v^{on}. prueva de la mas convincente de que estos no estavan en necesidad ~~quando se decia que las~~ anticipaciones de Gremios heran para ellos, pues cotejadas las fechas se berá que en el mismo tiempo ~~que se hacian estas~~ que se hicieron estas tenian los Canales caudales sobrantes para atender á sus obras y aun para prestar á Condom, las sumas que quedan referidas.

Sentados estos hechos y separado Condom de la tesoreria ~~y del Ministerio el S^{r}. Conde de Floridablanca~~ representó D^{n}. Geronimo Mendinneta encargado de la testamentaría y efectos del S^{r}. Ynfante D^{n}. Gabriel para que se le reintegrase a esta 2.496.000 r^{s}. que importavan los creditos que ~~esta testamentaria~~ tenia contra los Canales de Aragon por entregas hechas a su tesorero Condom en 13 de Febrero y 19 de Abril de 91, y por R^{l}. resolucion de 8 de Marzo de 1792 comunicada por el S^{r}. Conde

22 AHN, Consejos, Leg. 11913. El privilegio fue concedido a Juan Bautista Condom.

23 En el AHPNM, P. 22295, ff. 227 y ss. consta escritura de venta de una porción de cristales *labrados, planos finos, vidrios planos entrefinos, y ojas de estaño, que se hallavan existentes y como estancados en la propia Real Fabrica, y su almacen de esta Corte, a favor de los citados Dn. Domingo Galatoire y Compañia, y Dn. Juan Manuel Laffore, ante dicho Dn. Ygnacio de Salaya por precio y quantia de un millon y novecientos mil reales vellon*, en la que aparecen los comerciantes gaditanos Laffore y Galatoire como socios en esta y otras operaciones de Juan Francisco Condom. En la misma escritura se recoge el otorgamiento de la gracia para la exportación y venta en el comercio de Indias, de una partida de *tres millones de docenas de cuchillos flamencos sin punta para que los pudiesen vender en los Puertos havilitados para el Comercio de Yndias en remuneracion de los beneficios que podian experimentar y al beneficio que lograva la Real Hacienda de la enagenacion de dichos generos estancados.*

de Aranda se sirvió S. M. mandar que del producto de encomiendas se hiciese el reintegro á la testamentaria haciendose cargo este fondo de la deuda, y perciviendo los competentes intereses, en virtud de la Esc^{ra}. que devía otorgar la Junta del Canal.

Esta que ninguna noticia tenia de estas entregas suspendiendo el otorgar la Esc^{ra}. hizo presente, ~~las dudas que le ocurrian~~ entre otras cosas, que los Canales no havian percivido dichos 2.496.000 r^{s}. v^{on}. en el todo ni en parte y no haviendosele contestado se quedó sin verificar el otorgamiento de la Escritura.

El S^{r}. Gobernador del Consejo Conde de la Cañada en oficio que en 26 de Julio de 92 pasó al Marques de Roda como Presidente de la Junta de Canales pidió para completar la justificacion de un expediente que de R^{l}. orden havia formado certificaciones separadas de la R^{l}. orden comunicada para el prestamo de los 1.500 Vales hecho á Condom, de la obligación ó resguardo que este otorgó y de los pagos que hubiese hecho á cuenta de sus intereses, y otra de lo que resultase acerca de la entrega de los 2.496.000 r^{s}. v^{on}. que hizo la testamentaria del Ynfante D^{n}. Gabriel cuio incidente expresó estava pendiente a consecuencia de lo representado por la Junta, lo qual se efectuó y remitió en 1º de Agosto sin que después se haia savido las resultas de este expediente.

En 29 de Julio del propio año 92 el mismo S^{r}. Gobernador del Consejo pasó otro oficio al Marques de Roda acompañado de una certificación de los Contadores de Gremios, por la que resultava las cantidades que havia percivido Condom de la misma Diputacion, los años en cuia virtud los havia tomado, los fines a que devian servir, y la responsabilidad del fondo de Canales, que siendo preciso acreditar las formalidades de la imbersion de los caudales en beneficio de los Canales y las obligaciones que hubiese constituido á responder de sus capitales y reditos, como tanvien las utilidades que les hubiese producido, el Privilegio, ó gracia de introducir en el Reino los tres millones de dozenas de cuchillos flamencos, y los ya introducidos que tanvien se havian pagado de cuenta de los Canales, ó las ventajas que esperavan conseguir por la misma gracia le informase que se le ofreciese y pareciese, en inteligencia de que havia de servir quanto se le expusiese para completar la justificacion de los expedientes que con R^{l}. decreto se le havian encargado.

Enterada la Junta de Canales del papel del Sr. Gobernador de la certificacion de los Contadores de Gremios, haviendo oido al Contador de los mismos Canales Dn. Juan del Rincon, se contesto a S. Exma. en 20 de Agosto del mismo año, diciendo, Que las cantidades que por los quince recivos de Condom (que se insertavan en la certificacion) constava haver reicivido ascendian á 23.341.176 r^{s}. 16 m^{rs}.: los 21.586.182 r^{s}. 16 m^{rs}., que del propio caudal le entregó la Diputacion y los 1.754.994 r^{s}. del fondo de los Canales que la Junta tenia existentes en la Diputacion del sobrante de redito de Vales.

Que estas cantidades no se havian imbertido en beneficio en el todo, ni en parte en beneficio, y utilidad de los Canales, ni la Junta havia tenido otra noticia de este asunto que lo que decia la R^{l}. orden de 16 de Junio de 90 [...].

Que aunque en la citada orden de 9 de Septiembre comunicada a los Gremios se decia que las cantidades subministradas á Condom devian reintegrarse por él, con

> sus intereses, como tambien havian tenido el objeto de facilitar las obras del Canal, y pagas de los acreedores de la Empresa, serian pagadas á la Diputacion en la parte que no lo hiciese el mismo Condom con los fondos de la Empresa.
>
> Que la cesión de sus derechos á la Azequia Ymperial que en la orden de 9 de Septiembre se decia hizo Condom, no sabia la Junta qual fuese, pues desde que S. M. por Rl. orden de 3 de Febrero de 1778 bolbió á agregar é incorporar á su Rl. Corona dicha Azequia Ymperial que havia cedido a la compañia llamada de Badín, quedaron refundidos en el Rey todos los derechos que hasta entonces decian tener los socios, ó Yndividuos que componian la Compañia.
>
> Que por lo que respectava á las ventajas que esperavan conseguir los Canales del Privilegio, ó gracia de introducir en el Reyno los tres millones de docenas de cuchillos flamencos, y los ya introducidos, que tambien se havian pagado por cuenta de los Canales, nada podia dezirse, pues faltavan en la Junta los antezedentes que havian mediado, sin que hubiese otra noticia de este asunto, que la expresion que se hacia de el en las citadas ordenes de 16 de Junio y 9 de Septiembre de 90, pues aunque la Junta representó al Sr. Conde de Floridablanca en 20 de este mes, lo que queda expresado, no tubo contestacion, y así solo podría asegurarse no havia resultado ventaja alguna á los Canales del citado privilegio.
>
> Que igualmente se ingorava en que terminos se concedió por S. M. la gracia, y los en que se hizo por Condom cesion a S. M. ó á los Canales.
>
> Tampoco es suficiente excusa para que estos paguen a los Gremios el que por Rl. orden de 19 de Julio de 1799 se agregase la Empresa á esta Direccion General de Correos, derogando lo dispuesto en otra Rl. orden de 13 de Marzo de 93, como tanvien se dice en el papel del Sr. Ministro de Hacienda, pues este Proyecto que se principió en el Reynado del Sr. Emperador Rey Carlos 5º, corrió por el Ministerio de Hacienda hasta el año 1778 que su conocimiento pasó al Ministerio de V. E. donde estubo hasta el año de 93, que bolvio al de Hacienda, y por la citada orden de 19 de Julio de 99 pasó otra vez a la primera Secretaria de Estado, y unio á esta Direccion general de Correos, sin que en estas traslaciones sean suficiente causa para alterar las respectivas responsavilidades, ni cargar al Canal con obligaciones de cantidades que no se han imbertido en su beneficio[24].

Este informe siguió curso burocrático y se recoge nuevamente, en fechas posteriores a la finalización de la causa de Condom, junto a otro informe de los contadores de la Diputación de los cinco Gremios insistiendo en la reclamación de la deuda al Canal. De lo cual debemos inferir que ni los Gremios continuaron suministrando fondos para la continuación de las obras, ni tampoco hubo otras disposiciones desde la Secretaría de Estado ni desde la de Hacienda para continuar la financiación por otras vías. El Canal quedaba así sujeto al pago de la deuda holandesa y obligándose para ello a emplear los caudales que el agua para el riego, la navegación y las propias industrias establecidas en Casablanca y Torrero proporcionaban.

24 AHN, Estado, 3152.

De la revisión de la documentación de la causa incoada a Juan Bautista Condom junto con la exoneración de Floridablanca de la Secretaría de Estado se desprende que, a partir de febrero de 1792, el Canal no tuvo otro medio de financiación para la continuación de las obras que el sobrante de sus propios ingresos después de cumplir con las obligaciones del pago de la deuda holandesa. Estos caudales serían los que distintos informantes dan por perdidos en los intentos de continuar el Canal atravesando terrenos yesosos, cuyo fracaso obliteró completamente el proyecto de navegación hasta Tortosa. El bloqueo de la financiación de las obras en esas circunstancias se vio agravado por la sucesiva deriva hacia la guerra y la depreciación de los vales:

> Eslabonadas desde el año de 1793 las guerras á los apuros de el erario, á la falta de pago de las obligaciones corrientes, á el establecimiento de nuevas contribuciones y arbitrios, y á la multiplicada creación de préstamos, de vales, de loterías y de rifas que descubrían las angustias del erario, el agio creció desde 1/4 hasta el 50 por ciento, á pesar de haberse satisfecho puntualísimamente los réditos, de haberse extinguido gruesos capitales, y de haberse valido el gobierno de cuantos medios estuvieron á su alcance para consolidar el crédito. La idea de la penuria que le circuía nutrió la desconfianza, haciendo mirar con sospecha la conducta del ministerio. (Canga Argüelles, 1826: t. I, 28)

Años después, el *Ex-Diputado a Cortes* Francisco Royo Segura se lamentaba del estado de abandono en que había quedado el Canal, señalando que *fue abandonado [...] en 1793, desde cuya* época *no ha adelantado nada y ha perdido mucho; las obras se hallan deterioradas, los trabajos descuidados* (1848: 7).

Aunque Condom fue absuelto en 1795, nunca volvió a ocupar la tesorería de la Junta de los Canales, ni a aportar dinero líquido para la financiación de las obras del Canal Imperial de Aragón. Esa precariedad financiera, el interés del conde de Sástago en reorganizar la administración de la Empresa de los Canales para optimizar la explotación de los recursos del riego la navegación y las industrias establecidas en su recorrido, el empobrecimiento generalizado de Zaragoza y Huesca durante la guerra contra Francia como provincias limítrofes donde los campesinos tenían que proveer alimentación y otros recursos a las tropas y el fallecimiento de Agustín Lezo y Palomeque dejando vacante la sede arzobispal de Zaragoza, son parte de una serie de circunstancias acumuladas que hacen inviable la construcción de la iglesia de San Fernando de Torrero en los años finales del siglo, tal como se ha venido asumiendo desde las publicaciones de Pardo Canalís (1968)[25] y Arturo Ansón (1997). Fechas erróneas que, descontextualizadas de los acontecimientos de la época, se suman a la también errónea atribución de la autoría de las trazas a quien en esa época

25 Esta publicación ha sido recogida por García Guatas (1992) y Carlos Saguar (2005), entre otros autores, sin revisión crítica alguna.

era aún estudiante de Arquitectura en la Academia de San Luis, Tiburcio del Caso. Otros autores como Saguar Quer (2005) tampoco han corregido estas imprecisiones, asumiendo que la fecha grabada en la lauda conmemorativa mencionada por Arturo Ansón correspondía a la fecha de su edificación, cuando en realidad hay que relacionarla, como veremos más adelante, con un acto de *inauguración* en el contexto del contencioso entre el obispado de Huesca y el arzobispado de Zaragoza por el dominio de la *parroquia* en la que se incluiría esa iglesia.

III.

Godoy y la restauración del absolutismo

La confluencia de la subida al trono de Carlos IV, la transformación revolucionaria en Francia y la independencia de las colonias británicas pusieron a prueba el régimen absolutista y la confianza en las viejas relaciones entre las dinastías europeas. Fue un terremoto de acontecimientos que desencadenó el miedo a la vinculación de la política nacional a la internacional, temiendo la desestabilización interna. Se puso en evidencia la imposibilidad de separar los intereses políticos y principios ideológicos, la necesidad de modernización de los métodos de dominación y gobierno y una ineludible reconfiguración de los sistemas de representación de la monarquía y sus dispositivos de construcción de la identidad social. Un lapso de cuatro años que se inicia con el fallecimiento de Carlos III y que adquiere su punto álgido con la crisis de forma de dominio abierta con la destitución del ministro responsable de buena parte del programa ilustrado del último decenio del reinado de Carlos III.

Desde su puesto de secretario del Consejo, Floridablanca se desempeñó como un reformador interesado en lograr la modernización de las estructuras productivas y comerciales, poniendo en marcha una política de obras públicas como soporte económico capaz de adelantarse a la necesaria reforma agraria que más tarde se intentaría con las desamortizaciones de los bienes de las manos muertas. Uno de los documentos donde se puede apreciar el interés por poner en práctica una política de desarrollo con las obras públicas como motor del proceso, es el texto de la *Instrucción Reservada* de 1787 redactado por Floridablanca. Este informe ministerial recoge la práctica del lustro anterior y pretende establecerla como directorio para todas las Secretarías del Despacho, unificando así las iniciativas ministeriales. La centralidad de la política de obras públicas es declarada objetivo prioritario para el progreso de la Nación por las expectativas generadas a partir de sus logros efectivos, capaces de allanar por su propia dinámica productiva el camino para la reforma de otros temas clave de política agraria, como la desamortización de bienes eclesiásticos o la liberalización de los patrimonios nobiliarios en los que previsiblemente contaría con la oposición del clero y de gran parte de la nobleza.

Entre los objetivos asumidos no solo por Floridablanca, sino por la cohorte de ilustrados que desde las instituciones o a través de sus acciones en favor de

la liberalización del comercio o la modernización de la producción tomaron parte en la política ilustrada durante el reinado de Carlos III, estaba el desarrollo de infraestructuras como la construcción de canales de riego o como en el caso del Ebro, su ambicioso plan de canalización considerado tanto en su función de empresa capaz de impulsar la producción agraria y el desarrollo de industrias transformadoras, como en su vertiente de comunicación para colocar los productos manufacturados en los circuitos más importantes del comercio mundial, a través del transporte marítimo. Esta política de extensión de los regadíos y la infraestructura de comunicaciones tenía su correlato en la política de liberalización del comercio, en la que serían piezas clave las emisiones de papel moneda en la forma de vales reales y la creación del Banco Nacional de San Carlos. Ambos proyectos pioneros en la transformación del valor del dinero, desde su apreciación por la ley del metal en que estaba acuñada hacia su representación mediante un valor nominal garantizado por la Hacienda Pública.

Floridablanca había creado el 8 de julio de 1787 la Junta Suprema de Estado, considerada por algunos autores como el precedente de los Consejos de Ministros en España. Había arrinconado el proyecto del marqués de la Ensenada de establecer una única contribución, basada en gravar el valor de las posesiones improductivas, optando por el más cómodo pero menos equitativo sistema de impuestos indirectos. Había renovado el Pacto de Familia con Francia y había sabido mantenerse lejos de Inglaterra, pero evitando la confrontación. Manteniendo su irrenunciable fidelidad al único, imprescriptible e incontestable poder legítimo de la monarquía como forma de dominio por encima de todas las reformas, a lo largo de sus casi quince años como primer secretario de Estado logró llevar a cabo importantes reformas que dinamizaron la economía política en concordancia con la fe ilustrada en la preponderancia de la razón, la necesidad del progreso de la nación, la administración equitativa de la justicia, la búsqueda de los medios para lograr la felicidad de los pueblos, el interés de los gobernantes en la ilustración de los individuos o la sensibilidad como atributo visual de los comportamientos.

Había sido un reformador, o al menos lo intentó, de los aparatos del Estado absolutista en diversos aspectos. Sin embargo, la Junta Suprema de Estado creada al efecto nunca ejerció las competencias que se le atribuían en la *Instrucción Reservada*, convirtiéndose tras el fallecimiento de Carlos III en el catalizador de una crisis de forma de dominio latente que, en España, a diferencia del proceso francés o americano, condujo a la involución de las ideas ilustradas y al arrinconamiento de sus programas reformadores en beneficio de la guerra como prioridad para defender el poder monárquico por encima de cualquier otra posibilidad de gobierno.

Ninguna de sus decisiones políticas tomadas durante los tres primeros años del reinado de Carlos IV logró evitar que el acceso de la burguesía al control de los órganos de gobierno en Francia, desencadenara la crisis del sistema

de dominio en España. En poco tiempo pasó de dirigir una política reformadora a perseguir a sus correligionarios ilustrados. Arrinconando por completo sus propios postulados antibelicistas, sucumbió ante el miedo a la entrada de propaganda y agitadores. Los proyectos modernizadores sufrieron las consecuencias de la reorientación administrativa de los recursos económicos hacia la guerra como cruzada en defensa de la monarquía. Ante el peligro de la nueva gobernabilidad que se vislumbraba tras la ambición de poder de la burguesía revolucionaria, se olvidaron los ideales ilustrados, se generalizó el discurso político de la defensa a ultranza de la fe católica, se reafirmó la alianza entre la religión y el rey, se puso bajo sospecha el valor del conocimiento y la confianza en los *inteligentes*, la Inquisición recuperó anacrónicamente su papel de policía y juez y la democratización incipiente en las instituciones de gobierno fue sustituida por el miedo al futuro y al progreso con el establecimiento de una barrera ideológica entre la población y las ideas.

La crisis desatada en 1792 se ha visualizado, fundamentalmente, a través de la destitución de Floridablanca, pero el comienzo de la reorientación política hacia postulados conservadores había dado ya muestras de su actividad con anterioridad a esa fecha. Siendo director del Banco Nacional de San Carlos Francisco de Cabarrús, la junta celebrada en febrero de 1788 le identificó como el causante de la difícil situación financiera que atravesaba el banco. Se toleraba mal la introducción de nuevas prácticas financieras y, aunque se le exculpó en un informe al año siguiente, su enemigo el conde de Lerena que ocupaba la Secretaría del Despacho de Hacienda no cejó hasta encontrar una excusa con la que detenerle en 1790, enviándole a prisión durante varios años sin que en ningún momento se le comunicaran ni se formularan cargos mediante un auto judicial. La acusación de deslealtad a partir de una carta interceptada y de malversación de caudales se sumó al expediente incoado por la Inquisición el año anterior para dilucidar si el *Elogio de Carlos III* contuviera *alguna doctrina falsa o proposición arrogante y digna de censura* (García Regueiro, 2003: 295).

En el *Elogio...*[26] se identificaba la ignorancia y el oscurantismo de la religión como causas de la pobreza y el atraso de la población, además de que la falta de vías de comunicación, las limitaciones de residencia y de actividad, las restricciones a la opinión de *las luces* significaban continuos frenos a la creación de riqueza. Identificaba estos males crónicos como obstáculos del régimen absolutista que impedían la modernización de la sociedad, la movilización económica y cultural y el logro del progreso y bienestar de la población. Ponía en evidencia las insuficiencias del proceso ilustrado y propugnaba un nuevo impulso político que, a la par que se coronaba a un nuevo rey, pusiera en marcha medidas eco-

26 Leído el 25 de julio de 1789, se distribuyeron 1.500 ejemplares entre individuos e instituciones sin que en ese momento se sucediera alguna crítica entre los agraciados.

nómicas y sociales para la libre circulación de personas, mercancías y capitales. Implícitamente mostraba su interés por poner en práctica una versión española de revolución francesa, en la que la *Igualdad*, *Libertad* y *Fraternidad* pudieran estar coronadas por la figura del nuevo rey:

> El cambio de la sociedad tradicional a la nueva sociedad es una verdadera revolución. Esta sociedad nueva vendrá necesariamente. El gobierno puede controlar el proceso y dirigirla desde arriba para evitar que venga desde abajo. El dirigir la revolución desde arriba impedirá que la revolución sea violenta y que venga desde abajo [...]. La luz triunfa de todos los obstáculos, se introduce por todos los resquicios, y el gobierno si no se anticipa a recibirla, si no prepara los ánimos, el gobierno, vuelvo a decirlo, será víctima de la lucha sangrienta que hubiera podido evitar. (Cabarrús, 1808: 78)[27]

El expediente inquisitorial incoado para revisar el *Elogio...* iniciaba el ataque a los ministros de Carlos III a través de la censura del texto de Cabarrús, tergiversando el sentido de medidas políticas adoptadas durante el reinado de Carlos III destinadas a facilitar la libre circulación de bienes, la libertad de prensa o la creación de cátedras de Economía Política y Derecho Civil que alteraban el dominio absoluto de los dictados inquisitoriales y cuestionaban la improductividad y el reparto de tierras del clero y las órdenes religiosas.

Como adelantado de las reivindicaciones burguesas y como figura paradigmática de ilustrado perseguido, el encarcelamiento de Cabarrús[28] señala un punto de inflexión a partir del cual Goya trabajará para una nueva clientela. Las relaciones aragonesas pierden el protagonismo que habían tenido hasta el momento, desaparece o se complica la protección que le habían brindado una serie de relaciones estructuradas en torno a personajes aragoneses e incluso, como ha señalado Jeannine Baticle (1992), corrió riesgo cierto de ser arrastrado con sus amigos y protectores por el camino de la desgracia y el descrédito, alcanzado por la crisis generada con la detención de Cabarrús.

---

27 Aunque Cabarrús escribe en 1792 las *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, que no serían publicadas hasta 1808, su pensamiento político estaba ya esbozado en otros textos como la *Memoria para la formación de un Banco Nacional* (1781), la *Memoria sobre las rentas y créditos públicos* (1783), así como su *Informe sobre el Montepío de Nobles de Madrid* (1784).

28 Francisco de Cabarrús (1752-1810) fue uno de los primeros pensadores liberales españoles. Sostenía de manera optimista que *La sociedad es naturalmente buena, o lo que es equivalente, es buena en su origen, aunque haya sido luego encaminada su historia hacia direcciones falsas; si se encuentra pervertida no es por vicio suyo, si no por la defectuosa organización y acción del poder que la oprime*. Fundador del Banco de San Carlos en 1782, en su *Memoria sobre las rentas y créditos públicos* (1783) propone la supresión de alcabalas y aduanas interiores, y en su *Informe sobre el Montepío de Nobles de Madrid* (1784), define su pensamiento económico individualista y liberal, rechazándose el paternalismo social del Despotismo Ilustrado. Por iniciativa suya, también se crea la Compañía de Filipinas para el comercio con Asia (1785) de la que fue presidente. Era entonces el financiero más importante de España y fue el principal asesor de Carlos III en asuntos económicos.

La licencia ordenada, más que concedida, por el sumiller de Corps, el marqués de Valdecarzana, para que Goya se alejara de la corte durante algún tiempo, otorgada para residir durante dos meses únicamente en Valencia, parece sujeta a un aislamiento temporal del que Goya es consciente pues, aunque siente deseos de ir a Zaragoza, se conforma con justificar su *silencio, ni aparente olbido* ante Zapater porque *he benido con mi muger a tomar estos aires maritimos ace ya mas de quince dias*, aguantándose las ganas de visitar a su *Lizanero principal* en Zaragoza porque *la licencia me la an dado determinadamente para Valencia* (Águeda y Salas, 2003: 305).

Este alejamiento de la corte coincidiendo con la detención de Cabarrús sugiere que acaso la relación de Goya con el banquero fuera más directa de lo que se ha considerado, pues había vendido sus 15 acciones del Banco de San Carlos a finales de 1788. Aunque habían sido frecuentes los altibajos en la cotización[29], después de la celebración de la Junta a la que asistió Goya el 24 de febrero las acciones se habían recuperado al alza. Goya había mantenido las acciones en el Banco desde 1784 y hay que pensar que la decisión de venderlas debió estar relacionada con la confianza en su valor en el futuro.

Probablemente no era fácil tener noticia precisa del alza sin un contacto directo con fuentes muy cercanas a la dirección de operaciones financieras, y tanto Cabarrús a título personal como la firma Cabarrús y Lalanne destinaron recursos propios, en cantidades importantes, a la compra de acciones del Banco, pero también participaron activamente en la especulación desatada en el mercado de París, una vez que las cotizaciones de títulos comenzaron a fluctuar con cierta amplitud y rapidez (Tedde de Lorca, 1988: 105). De modo que hay que considerar más que probable que Goya obtuviera información relevante para tomar una decisión acertada, directamente de Cabarrús. Este punto de inflexión marca también un cambio en la clientela de Goya en su particular consolidación como retratista y como pintor de relevancia en la corte a través de la relación con los personajes que formarán el círculo de confianza de Carlos IV y María Luisa.

Que el encarcelamiento de Cabarrús era un asunto de gran trascendencia política, nos da idea el hecho de que su gran amigo Jovellanos intentara por todos los medios asistirle y obtener su libertad. Intentó infructuosamente entrevistarse con Campomanes que ocupaba la presidencia del Consejo de Estado, sin embargo, este se negó a recibirle y, cuando envió a Ceán Bermúdez como emisario, pues también este era amigo de Aranda, que podría influir sobre Campomanes, no obtuvo sino una respuesta evasiva y la advertencia de que a cualquiera podía sucederle lo mismo que a Cabarrús (Jovellanos, 1992).

29 Según señala Hamilton (1970: 215), la fuerte depreciación de las acciones del Banco en 1785 obligaron a suspender la venta, originando una de las primeras crisis del Banco de San Carlos.

Su encarcelamiento sin que se formulara una acusación concreta era un ejemplo de la deriva despótica que había tomado la práctica ministerial y daba comienzo a un ciclo de involución y crisis política, en el que los ilustrados que habían formado parte de los Gobiernos de Carlos III pasaron a engrosar alguno de los grupos caídos en desgracia: prisioneros, exiliados o muertos. El mismo Floridablanca quedó atrapado en las contradicciones políticas del sistema absolutista, y el difícil equilibrio entre la guerra con Inglaterra o con Francia, confluyeron en la formación de un dispositivo político impregnado por el miedo al contagio revolucionario. Se suspendieron las libertades de circulación de bienes, se cerraron las fronteras a las publicaciones extranjeras y se reclamó la intervención de la Inquisición otorgándole el papel protagonista de control policial para evitar el contagio e infección con ideas subversivas.

La nueva coyuntura internacional como consecuencia de los sucesos revolucionarios en Francia se visualizaba en la corte española a través de la situación de Luis XVI. La posibilidad de que en España los *cuatro o cinco millones de sansculottes, que están para nacer en España de labradores, artesanos, mendigos, vagos y canallas, si toman el gusto a los principios seductores de los Filósofos* (Giménez López, 1996: 38) pudieran atacar a la religión y a la monarquía, como enunciaba uno de los frailes que predicaban contra la Ilustración y la Revolución, no podía generar sino inestabilidad y miedo. Para contener esa extensión del *Mal* se requería de un gobierno establecido de acuerdo con principios de lealtad absoluta al monarca y de principios inquebrantables a la fe cristiana.

La sustitución de Floridablanca por el conde de Aranda devino en nombramiento provisional, no solo porque este último aspiraba a presidir el Consejo de Estado como culminación de su vida política, sino porque era notorio que formaba parte de una de las redes de intriga y presión que escapaban al control del monarca. Aunque la intervención del conde de la Cañada fuera de importancia en la destitución de Floridablanca, también este ministro quedó apartado del poder al ser acusado de actuar con demasiada arbitrariedad y el de Lerena falleció en 1792, por lo que Carlos IV encontró en Manuel Godoy al personaje capaz de ostentar un rango superior a todos los demás ministros designados entre una red clientelar formada según otorgamiento de gracias y mercedes (La Parra López, 2005: 100).

Las acusaciones contra el *despotismo ministerial* con las que Aranda y el conde de la Cañada habían conseguido desalojar a Floridablanca de la Secretaría de Estado, se olvidaron pronto ante la urgente necesidad de recomposición de los principios de soberanía absoluta del poder real. El despotismo reinante en las Secretarías y la práctica de intrigas triunfante con la expulsión de Floridablanca facilitaban a Carlos IV la posibilidad de colocar estas prácticas despóticas bajo el mandato de un fiel e incondicional súbdito, que no había medrado al amparo de las presiones de la nobleza o los *golillas* y estaba encontrando el camino correcto para utilizar la dependencia debida al favor de los reyes para su propio engrandecimiento.

Esta ambición de Godoy que contrasta con la imagen de Floridablanca como servidor público sin ambición personal de enriquecimiento, le identifica plenamente como figura paradigmática del nuevo ordenamiento político. Godoy no tuvo impedimentos en poner a sus parientes y amigos al servicio de Carlos IV y aceptar sin oposición a las personas indicadas por los reyes para ocupar cargos y recibir honores.

En esas condiciones de crisis política y desorganización ministerial era necesario constituir un gobierno de la monarquía española caracterizado por la provisionalidad de los secretarios de Estado en relación con el carácter de *gracia* otorgada por la voluntad del monarca, la orientación de los recursos económicos a la financiación de la más que previsible guerra, ya fuera contra Francia o contra Inglaterra, y la prioridad absoluta de hacer frente común ante cualquier cuestionamiento de la autoridad del monarca. El primer objetivo era recuperar la corona para su primo Luis XVI y liberar a la monarquía francesa del desorden desatado por los jacobinos, recurriendo a la guerra si era necesario y destinando a ese propósito todos los recursos disponibles al alcance de la Real Hacienda.

El trasfondo político de las acusaciones del conde de la Cañada, desde su puesto de presidente del Consejo de Castilla en el encarcelamiento de Floridablanca, ilustra la gestación de una crisis de Estado con anterioridad a su visualización en 1792. Es la creación de la Junta de Estado, tramitada a partir de la Instrucción reservada de 1787, la que aflora como un intento de reforma ministerial que incrementaba considerablemente el riesgo de alteración de una forma de dominio considerada inmodificable. Paradojicamente, cuando en febrero de 1792 Floridablanca fue exonerado de su cargo de secretario de Estado, se utilizaron acusaciones sobre actuaciones del ministro que habían sido del conocimiento y conformidad de otros secretarios de Estado. Eran actuaciones políticas que respondían a un reformismo ilustrado que Floridablanca ya había abandonado, por lo que carecían totalmente de relevancia fuera del contexto de reconfiguración de la forma de dominio absolutista.

Sin duda fue la campaña orquestada por el conde de Aranda desde el Consejo de Castilla para enfrentarlo a la nobleza y al clero el detonante de la destitución, pero las medidas restrictivas impuestas para prevenir el contagio revolucionario, la sujeción al *pacto de familia* y la propuesta de una alianza en los dominios de las monarquías europeas para restablecer en el trono al depuesto Luis XVI, enunciaban la involución en todos los ámbitos de la política española al comenzar la última década del siglo.

Las acusaciones del conde de la Cañada y los demás adversarios políticos que alentaron la destitución, identificaban la creación de la Junta de Estado como el principal instrumento creado por Floridablanca destinado a alterar el sistema político de la Monarquía vigente desde hacía siglos pero, como señala Andújar Castillo (2009), Juan Acedo Rico titulado como conde de la Cañada

desde noviembre de 1789, se hacía eco en las acusaciones contra Floridablanca de los mismos argumentos que se habían utilizado contra este en 1788. Incluso con anterioridad a esta fecha se registran intrigas en su contra que ponen en evidencia las fricciones entre distintos estamentos, cuando la política de modernización de estructuras políticas y económicas apuntaban a la modernización del Antiguo Régimen.

De modo que no debe extrañarnos el escaso interés mostrado por la nobleza y el clero en hacer productivos sus territorios, su práctica ausencia de colaboración en los proyectos de infraestructuras de riego y transporte en distintas regiones, las diatribas de predicadores como el capuchino Diego José de Cádiz[30] adoctrinando a legos y clérigos contra la Sociedad Económica Aragonesa y las teorías de ilustrados como Lorenzo Normante y Carcavilla, ni el abandono de estos proyectos ilustrados cuando sus promotores fueron desalojados de los órganos de gobierno. Tampoco podemos estudiar la producción de Goya dejando al margen esta crisis de identidad pues, pradójicamente, el incremento de retratos de nobles que le encumbraron como pintor a lo largo de la década de 1790, parece responder a una revitalización de las prácticas de subjetivación y formación de identidad de la nobleza, con el retrato como artefacto preponderante en la cultura visual de la identidad de clase.

Cayetano Alcázar (1965) se remonta a 1786 en una revisión de agravios políticos contra el ministro murciano, a través de cartas de embajadores en las que se informa de los altibajos de acusaciones contra Floridablanca por motivos que, supuestamente, generaron una creciente hostilidad alimentada por las intrigas de personajes como el conde de Aranda o el marqués de Manca.

A estas intrigas interiores se sumaron las dificultades de la política exterior cuando la Revolución francesa puso en juego la sucesión monárquica como forma de dominio y como baluarte de obstrucción contra el proceso de *gubernamentalidad* del Estado, que la emergente burguesía propugnaba como ciencia de análisis, cálculos y tácticas necesarias para el dominio de la economía política y como instrumento esencial de los nuevos dispositivos de poder característicos del régimen burgués (Foucault, 2006). Una vez confirmado en su cargo tras la coronación de Carlos IV, Floridablanca puso en marcha una serie de medidas de política internacional que despertaron la oposición del embajador francés Bourgoing, ante la posibilidad de que Carlos IV declarara la guerra a Francia con el objetivo de sostener en el trono a su primo Luis XVI.

30 Entre las actividades de este capuchino contra la modernización y los saberes ilustrados, son famosos los sermones dirigidos a los eclesiásticos zaragozanos —según Pérez Sarrión (Arteta, 2008: 25), *prácticamente todos*— y con la presencia de miembros del Tribunal de la Inquisición, en los que calificaba de heréticas las enseñanzas impartidas en las cátedras de Economía Civil y Comercio y de Filosofía Moral y Derecho Público fundadas por Normante en la Sociedad Económica Aragonesa.

En 1792, la política internacional emanada desde la Primera Secretaría de Estado parecía abocar inevitablemente a la guerra, y Bourgoing intrigaba también a favor de Aranda y Godoy buscando la caída de Floridablanca[31].

Los sucesos revolucionarios de 1789 en Francia fueron percibidos con gran preocupación por Floridablanca y con miedo por los reyes. Al tiempo que se cerraban las fronteras para evitar la entrada de libros y publicaciones peligrosas, quedaba sin efecto la contención establecida, gracias al prestigio de Carlos III, frente a la persecución de quienes poseían libros prohibidos en el *Índice* y la Inquisición recuperaba su autoridad en las prácticas de alerta, vigilancia y persecución. Godoy fue quien puso continuidad a la política contrarrevolucionaria y antiilustrada desplegada desde los primeros episodios revolucionarios en Francia, más allá de las cautelas de Aranda por evitar la guerra, como complemento estratégico para cumplir con los deseos de Carlos IV de acudir en ayuda de su primo. El ajusticiamiento de Luis XVI en la guillotina el 21 de enero de 1793, hizo desaparecer todas aquellas cautelas que, desde la toma de la Bastilla, dibujaban una política exterior errática, oscilando entre la neutralidad y la guerra como forma de evitar que empeorara la delicada situación del rey francés.

La imperiosa necesidad de adoptar estrategias totalmente novedosas ante la posibilidad de guerra contra los revolucionarios franceses se enfrentaba a la teoría militar existente hasta el momento, elaborada y perfeccionada para una guerra motivada por el reparto de competencias dentro del territorio europeo o por desavenencias entre las familias dinásticas. Ahora emergía, de forma más clara con cada nuevo episodio revolucionario, la necesidad de afrontar una guerra transmonárquica frente a la Convención. Una guerra de clases en la que los que venían siendo gobernados por monarcas que recibían su poder de la divinidad, estaban transformando rápidamente los aparatos del Estado del Antiguo Régimen, convirtiéndolos en dispositivos operativos contra la misma clase social que los había creado. Era una guerra de clases con un soporte ideológico que desestabilizaba la totalidad de la jerarquía monárquica en el ordenamiento político de todos los reinos de Europa. Una guerra que, contra todo pronóstico, se saldó con la derrota de los ejércitos monárquicos.

31 Alcázar cita correspondencia exhumada del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, en París, en la que se registran despachos del embajador de Francia en Madrid, *embajador de familia* habitualmente bien informado de cuanto sucedía en la corte, acerca de la animadversión de María Luisa hacia Floridablanca, atribuyendo sus consejos a Carlos III como causantes de los desdenes que sufría cuando habla con el monarca, relacionándolos con la destitución del ministro, pero la muerte del infante don Gabriel y poco después la de Carlos III, obligan a pensar que entre 1787, cuando Bourgoing registra que María Luisa *le odia implacablemente*, y 1792 cuando tiene lugar la destitución, esta animadversión carecería de relevancia entre los motivos para la exoneración de Floridablanca.

Los gastos de la guerra contra la República francesa entre 1793 y 1795 dejaron exhausta la Real Hacienda. No obstante, la firma del Tratado de Basilea le reportó a Godoy el título de príncipe de la Paz, borrando así cualquier visualización de la estrategia política seguida anteriormente para evitar el contagio revolucionario y sostener en el trono a Luis XVI. El nombramiento de Cabarrús como embajador en Francia o la inclusión de ilustrados como Gaspar Melchor de Jovellanos en la Secretaría de Estado y del Despacho de Gracia y Justicia, y a Francisco de Saavedra en la de Hacienda (Giménez López, 1996: 68), fueron un desesperado intento de Godoy por evitar la quiebra de la Real Hacienda, aplacar las protestas desatadas como consecuencia de la dramática situación económica generada por las pérdidas en la guerra contra Inglaterra y, consecuentemente, evitar su destitución como secretario de Estado.

La interrupción del comercio español con las *Indias* a causa del bloqueo naval impuesto por los ingleses en el Mediterráneo después de la ocupación de Menorca, puso a la Real Hacienda en estado de quiebra y provocó la ruina de numerosas casas comerciales y de seguros de Cádiz y la reducción drástica de la producción manufacturera de Cataluña, para la que el mercado colonial era esencial. El aumento del déficit a causa de una enorme cantidad de vales reales emitidos bajo el mandato de Godoy como intento de sufragar la deuda provocó la caída de su cotización hasta cerca del 60 % de su valor nominal. Entre la emisión de 16 de enero de 1794 y la de 6 de abril de 1799 se había generado una deuda del Estado en vales reales de 146.109.300 pesos con unos réditos de 5.844.372 de pesos anuales, cantidades en las que no se incluyen los réditos correspondientes a los 6.600.000 pesos en vales a cargo del Canal Imperial de Aragón. Finalmente, ante la penosa situación militar y económica y la desconfianza del Gobierno republicano francés hacia la política exterior española, Carlos IV recurrió a la destitución de Godoy como efecto político de contención.

La confluencia de todos estos acontecimientos políticos incidieron decisivamente sobre la continuidad de las obras del Canal Imperial de Aragón después del fallecimiento del canónigo Ramón Pignatelli y son concluyentes para afirmar que esas condiciones y esa fecha resultan determinantes para revisar la datación reconocida hasta el momento sobre la edificación de la iglesia de San Fernando de Torrero, así como para reubicar los encargos del Canal a Francisco de Goya al momento de máximo desarrollo del *Proyecto*.

La explotación de los recursos de la navegación y el riego fueron la actividad que, aunque no lograran avanzar las obras hasta Tortosa, al menos permitieron a la Empresa de los Canales sobrevivir como un importante dispositivo económico a lo largo del siglo XIX. Prueba del valor estratégico en la economía aragonesa que ni Godoy ni los ministros que le sucedieron supieron apreciar, fue la rápida reconstrucción durante la ocupación francesa de los daños causados durante los Sitios de Zaragoza.

De su valor dejó constancia en sus memorias el mariscal Suchet:

> La guerra había destruido las esclusas, los diques, el gran estanque de Monte Torrero que servía de puerto: Se llevaron a cabo todas las obras necesarias para repararlo todo. En poco tiempo, el Canal se puso en funcionamiento para el comercio y la agricultura. Se comenzaron también las obras para llevar las aguas a la ciudad de Zaragoza, que carecía de fuentes públicas. Se hicieron las nivelaciones necesarias y se comenzaron las construcciones para alimentar por el estanque de la Casa-Blanca una fuente que se elevó sobre la plaza pública, cerca del convento destruido de San Francisco, en medio del Cosso. (1828: 308)

Podríamos considerar esta descripción como una prosa retórica destinada a subsanar el desgraciado recuerdo que los españoles guardaban de la presencia de los generales napoleónicos, pero los informes realizados por Tiburcio del Caso después de la retirada del ejército francés tampoco sugieren que estas obras de reparación de las instalaciones del Canal no se hubieran llevado a cabo. Era una apreciación de su valor estratégico, del que Floridablanca y Pignatelli habían sido plenamente conscientes.

Cuando Suchet apreciaba el valor del riego en una tierra cuyas *inmensas planicies que sin el socorro de la irrigación quedarían incultas, no deben su fertilidad nada más que al Canal Imperial,* había pasado casi medio siglo desde el inicio del *Proyecto*, la guerra había llevado a la barbarie el ciclo de involución en España que la Revolución francesa había desatado, pero el retorno de Fernando VII tampoco permitiría recuperar las ilusiones de progreso con las que se había construido el Canal.

IV.

La iglesia de San Fernando de Torrero y la política artística impulsada por la Academia de San Fernando

El carácter expansivo de la política artística impulsada con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvo un desarrollo arquitectónico durante las primeras décadas de funcionamiento, limitado a los encargos estamentales a causa de la fuerte implantación gremial en la práctica social. Si en el ámbito de la arquitectura los arquitectos académicos tardaron décadas en hacerse con el control efectivo de las obras a través del dominio de los proyectos, en el caso de la escultura eran los gremios los que controlaban los encargos y los artífices los que realizaban mayoritariamente el trabajo. Una situación con la que la Academia se vio obligada a lidiar durante décadas, con el objetivo —poco disimulado— de modificar la relación estructural en beneficio de un control jerarquizado de los asuntos económicos en los que intervenían las artes.

Esta situación determinada por unas relaciones de poder establecidas mediante reglamentos administrativos, una rígida zonificación estamental y unos medios de producción dispersos, en la que el empleo y la distribución de los recursos económicos estaban fuertemente controlados por las jerarquías gremiales; comienza a ser modificada en busca de una centralización establecida por normas universales, mayor aplicación del saber económico a la gobernabilidad de la población y que, en el ámbito de la arquitectura, se traducirá en una dinámica creciente de producción de normativas desde la institución académica, en las que no tienen cabida los artífices gremiales. Normas cuya finalidad inmediata es incorporar a los arquitectos formados en la Academia al sistema de producción, investidos con la potestad exclusiva de realizar los proyectos para las grandes obras.

Con el nombramiento de Antonio Ponz como secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el conflicto económico derivado de la sustitución de maestros de obras por arquitectos titulados se traslada, desde los escenarios locales donde los gremios ejercían su dominio del mercado, a un dominio de la cultura en el que los criterios de *buen gusto*, con los que Antonio Ponz rechaza las obras realizadas por artífices gremiales, no tienen que ser demostrados y simplemente responderán a las preferencias artísticas del genio de sus creadores o a la genealogía de su inscripción en un registro legitimado por la institución.

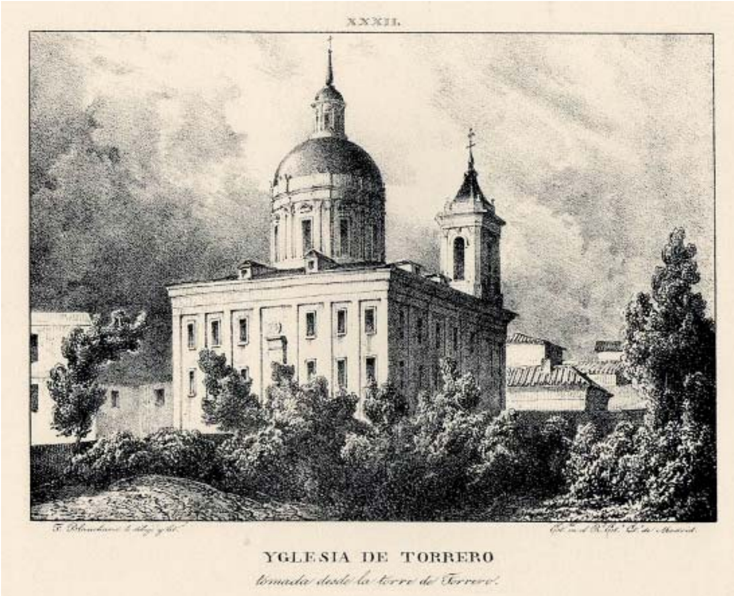


Fig. 3: Iglesia de San Fernando de Torrero. 1833.
Memoria histórica del Canal Imperial de Aragón.

La noción de *gusto* utilizada por la institución académica, esto es, las preferencias manifestadas por sus miembros más relevantes, es el campo de operaciones sobre el que se llevará a cabo la afirmación práctica de una diferencia de clase estructural, constitutiva de un nuevo paradigma político. El ejercicio de poder necesario para afianzar este dominio se llevará a cabo, fundamentalmente, afirmando la negatividad y el perjuicio causado a la sociedad por las obras realizadas por artífices gremiales, identificados como sujetos que no son más que simples productores de mercancías faltos del saber de los *inteligentes*. Una carencia que ha de solventarse mediante la institucionalización del aparato cultural que estructura la pirámide legítima de transmisión del conocimiento, validando la capacidad de algunos individuos para censurar el ejercicio del gusto según los requerimientos del progreso y, finalmente, estructurando un nuevo paradigma en la organización de la producción y el mercado.

Esta práctica política de legitimación de unas habilidades prácticas y de una competencia de instrumentos de cultura, tiene lugar mediante la asignación de valores científicos a determinados modos de ejercer la práctica arquitectónica, certificada esta por sujetos identificados como *inteligentes* a los que se designa, específicamente, como *detentadores del saber* (Bourdieu, 1988) desde ahí en adelante. En el proceso de legitimación de esta empresa de apropiación cultural, se pusieron en marcha mecanismos noticiosos en los que cobra singular importancia la carga emocional con que se adereza la noticia, la verosimilitud del suceso y

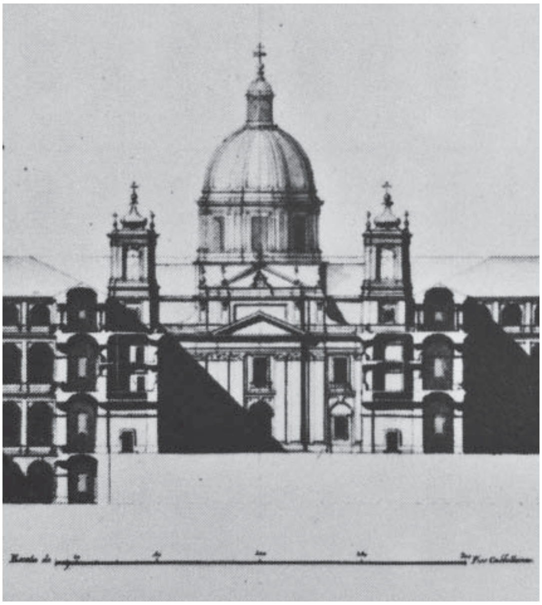


Fig. 4: Francisco Sabatini. 1769.
Proyecto para la iglesia del Hospital General de Atocha en Madrid.

la cualidad histórica que se adjudica a lo arruinado. Un procedimiento que vemos desplegarse, oportunamente, gracias al incendio del Real Santuario de Nuestra Señora de Covadonga en octubre de 1777 y que tendrá su correlato en la Real Orden de 23 de noviembre de ese mismo año que fijaba la obligación de enviar a la Academia para su examen los planes de renovación o de las obras a realizar y de la que el Coliseo de Zaragoza, siniestrado en 1778, será exponente paradigmático para valorar la eficacia de la aplicación de la nueva normativa sobre arquitectura.

Una de las funciones más importantes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como institución reguladora y productora de normas a través de la enseñanza, encubierta o invisibilizada, en tanto su ejercicio normalizador es consustancial a la ideología burguesa emergente, es el efecto de la asignación de estatus —positivo, *ennoblecimiento* o negativo *estigmatización*— gracias a la imposición de titulaciones, como es el caso de los artistas cultivados, reconocidos como profesores del noble arte de la escultura, la pintura o la arquitectura. Es esta asignación de estatus, identificable con la integración de estos sujetos cultivados en la clase burguesa, la que necesita afianzar su eficacia por medio de la visualización de una serie de exigencias que implícitamente excluyen a otros individuos cuyas ocupaciones van a ser jerarquizadas y legitimadas en el ejercicio de esencialización de la escultura, la arquitectura o la pintura que, definidas por su relación con nuevos conocimientos y nuevas actitudes, escapan al mezquino rigor de la rutina artesanal.

En el proceso de legitimación del *profesional* con estatus cultivado, interviene un dispositivo cultural mediante el cual se garantiza la habilidad práctica y la competencia de estos profesores (académicos). El resultado es un desplazamiento de la asignación de autoría, por apropiación simbólica de los proyectos legítimos o en vías de legitimación, inventariados por la institución. Floridablanca aparece aquí como figura paradigmática de la elevación de la burguesía al dominio del gobierno de la nación. Fue protector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y recibía dedicatorias de cuantas publicaciones tenían lugar en relación con el progreso y la felicidad de la nación. Su relación con Pignatelli no se inscribe en la práctica de la renovación estamental de las estructuras monárquicas, sino en un proceso de confluencias políticas, en el que hacen acto de presencia las cualidades como individuos *inteligentes*, a los que se les reconoce un creciente dominio de los saberes.

Este largo proceso de institucionalización de las normativas académicas en los procedimientos arquitectónicos alcanza episodios de verdadera pugna y división social en Zaragoza, tras el incendio que destruyó el Coliseo el 12 de noviembre de 1778. Como es sabido, el Coliseo formaba parte no solo del edificio del Hospital de la Real Sitiada, sino de su modo de financiación (Sebastián y Latre, 1779). Para mantener los ingresos que la recaudación aportaba al Hospital, la Junta del Hospital de Nuestra Señora de Gracia y el Ayuntamiento hicieron una petición al Consejo sobre la reedificación del edificio. La respuesta fue casi inmediata, pues el 8 de diciembre de ese mismo año llegaba a Zaragoza una Real Orden en la que se disponía

> que no se permita a esa Sitiada, ni aun que se detenga en su imaginación el pensamiento de reedificar el Teatro de Comedias, [...] su Majestad no quiere ni permite se reedifique el Teatro de Comedias, sino que se aplique a otro destino útil y conveniente al Hospital, a cuyo fin se deben dirigir las obras que se hicieren.

Durante los siguientes veinte años, la pugna entre detractores y defensores de la reconstrucción del teatro implicó al Ayuntamiento, los gremios y los predicadores religiosos. El conflicto por la regulación de competencias en la ordenación del modelo productivo se plasmó también en dos posiciones enfrentadas entre los socios de la Sociedad Económica Aragonesa, con la elaboración y aprobación del Plan Gremial de por medio. Los defensores de los intereses gremiales y los del programa de la Academia de San Fernando seguían enfrentados entre 1791 y 1794 cuando el Ayuntamiento realizó una nueva solicitud de reedificar o construir un nuevo coliseo, proponiendo otro emplazamiento en terrenos propiedad del Ayuntamiento.

Para conseguir la autorización para construir el teatro, el Ayuntamiento encargó planos al arquitecto zaragozano y académico de las de San Luis y de la de San Fernando, Agustín Sanz. No obstante, seguía activa la defensa de los

intereses gremiales, pues después de haber sido aprobado el proyecto por la Comisión de Arquitectura, Agustín Sanz hubo de realizar una petición al entonces secretario de la Academia de San Fernando, Isidoro Bosarte, para que el Ayuntamiento le abonara el total de los emolumentos pactados. En la solicitud del 12 de agosto de 1795 Agustín Sanz pedía que

> se dignara enviar informe de los planes corregidos y con censura de la Comisión, que me servirá de la mayor complacencia, y que también se regule el valor justo que conviniere cuya censura no podra menos de acomodarme[32].

Aunque en apariencia de forma paralela a estos acontecimientos, pero ineludiblemente inseparables, en la misma época se sucedían los que afectaban a la construcción del Canal Imperial de Aragón que, igualmente, tenía sus bases de operaciones en Zaragoza y Madrid. Tan relacionada estaba la negativa a permitir la reedificación del Coliseo con las aspiraciones de Antonio Ponz para promover los nuevos modelos arquitectónicos y poner en valor aquellos otros históricos con los que formarían continuidad, que el mismo ministro Floridablanca que impulsaba el proyecto de navegación por el Ebro, era también el protector de la Real Academia de San Fernando en esa época y participó decisivamente en las iniciativas de Ponz para prohibir el empleo de la madera en los retablos y, posteriormente, en la creación de la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando en 1786.

Esta concordancia y la oportunidad de aprovechar las obras del Canal para mostrar ejemplos de lo que Ponz consideraba *el buen gusto* en la arquitectura de los templos, sin duda fueron plasmadas en la construcción de la iglesia de San Fernando de Torrero y en su decoración. La más que probable concordancia de Pignatelli con las propuestas de Antonio Ponz, además de su autoridad como académico de San Fernando, obligan a pensar en altares de estilo *arquitectónico*, del que la iglesia de Santa Ana en Valdemoro, para la que el conde de Lerena encargó uno de los cuadros a Goya, nos puede servir de ejemplo (fig. 6).

Es en este contexto en el que debemos pensar en la utilidad de la construcción de la iglesia de Torrero, valorar la constatada falta de modelos en la arquitectura aragonesa de la segunda mitad del siglo (Expósito Sebastián, 1993) y considerar a Pignatelli un colaborador excepcional en la ejecución de las propuestas arquitectónicas emanadas desde la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando.

Constatando que la resistencia a la implantación de la censura de los proyectos de obra por los arquitectos académicos fue larga, desaparecidos Pignatelli y Ponz como garantes de la aplicación de las normas de la Academia en la revisión de los proyectos, vacante la sede arzobispal de Zaragoza por la desa-

32 RABASF, Archivo, 30. 4/2, *Informe de la Comisión de Arquitectura*.



Fig. 5: *Sección longitudinal de la iglesia de San Fernando en el Monte Torrero*. *c*. 1793. Tiburcio del Caso delineó. BNE, Dib. 14-45-12.

parición del ilustrado Agustín Lezo y Palomeque[33] y cautivos los ingresos del Canal en el pago de la deuda, difícilmente podríamos contemplar un edificio como el de la iglesia de San Fernando de Torrero, que prácticamente recoge la esencia de las propuestas de Ponz sobre la arquitectura religiosa.

En contraposición a este modelo podemos recordar que, pasados los años en los que la vigilancia ejercida por la Academia de San Luis apoyada por la de San Fernando y la Secretaría de Estado, la reconstrucción del Coliseo de Zaragoza recayó finalmente en el tramoyista Vicente Martínez, personaje bien alejado del proyecto regulador impulsado por la Academia de San Fernando. Habían cambiado muchas cosas desde el fallecimiento de Carlos III y ni Pigna-

33 Lezo y Palomeque fue obispo de Málaga y de Pamplona antes de obtener la mitra de Zaragoza por decisión de Carlos III. Fue miembro de las Sociedades Económicas Vascongada y de Tudela, así como de la de Zaragoza, a la que aportó importantes donativos y en la que Sobrevía y Alvarado (1796) le compara con O'Neil y Pignatelli. Además de importantes donativos a la Económica, se implicó económicamente en el proyecto de Pignatelli para la construcción del Hospicio de Huérfanos con una donación de 1.004.988 reales.

telli, ni Floridablanca, ni Ponz podían defender el *buen gusto* en la arquitectura como expresión de la sociabilidad ilustrada.

De hecho, la entusiasta descripción que hace Jovellanos al visitar la iglesia de San Fernando de Torrero en 1801 es suficientemente elocuente para inscribir su arquitectura en ese ideal de renovación de las artes y funcionalidad social de la arquitectura, consecuentemente configurado en el espíritu de una época que le acompañaba al destierro. El aspecto que la iglesia presenta a los ojos de Jovellanos puede parangonarse con descripciones que podríamos encontrar de algunos edificios característicos de lo que conocemos como arquitectura neoclásica (figs. 3 y 4).

La fachada del tambor y la linterna en la iglesia de Torrero tienen similitudes evidentes con el proyecto realizado por F. Sabatini para la iglesia del Hospital General de Atocha, cuando el proyecto de Hermosilla comenzó a ser modificado en sus planteamientos de uso (fig. 4). No obstante, si bien es cierto que las trazas de la iglesia de Torrero no podrían haber estado inspiradas en un proyecto de Sabatini que nunca se construyó, ambos proyectos podrían tener una raíz común basada en la relevancia de arquitectos como Ferdinando Fuga o Luigi Vanvitelli que trabajaron en Roma y posteriormente en Nápoles durante el reinado de Carlos de Borbón.

Para los arquitectos del reinado de Carlos III, no podía ser desconocida la relevancia de Luigi Vanvitelli como arquitecto del monarca en Nápoles, después de la espléndida edificación del palacio de Caserta, del que se divulgó su obra en grabados, habiendo sido también uno de los arquitectos que habían intervenido, a modo de jueces, en la consulta realizada sobre los planos para la construcción del Palacio Nuevo de Madrid. La gran cúpula de San Pedro en Roma dibujada por Vanvitelli como referente, era, también, aunque hubiera que salvar ciertas distancias, una de las referencias para Jovellanos (1992: 426) al describir el templo, que por entonces estaba ya franqueado de un *pueblo nuevo*:

> Es un edificio cuadrado, en el cual se halla esta embebida con habitaciones a los dos costados. Al frente hay un vestíbulo compuesto de cuatro columnas jónicas, con su magnífico frontón, y en el centro pilastras resaltadas de estuco; y en el intercolumnio de las dos medias, la majestuosa puerta. En lo interior es una rotonda, con una soberbia media naranja, dignos por su grandeza de mayor templo.

Las mismas similitudes existentes entre el proyecto de Sabatini y el de Torrero pueden encontrarse en las trazas de M. Corcín para la capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona (fig. 10), donde no tenían cabida las dos torres laterales, pero se mantienen las proporciones a pesar de sustituirse el frontispicio por un arco y el acceso a la capilla entre pilastras.

Como señala Sambricio (1986), las discusiones sobre las características de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XVIII español, *fueron más allá de*

una reflexión minoritaria. El soporte proporcionado por las academias de bellas artes y, finalmente, la Comisión de Arquitectura como dispositivo de legitimación de las transformaciones de las tipologías, extendió la censura de lo que no se debía seguir haciendo a la mayor parte del territorio peninsular. Sin embargo, como ya se ha visto en el ámbito aragonés, esta unificación de lenguaje no se plasmó en una unificación de las tipologías, por lo que una vez adoptada la titulación de maestros de obras como subordinada a la del arquitecto, la búsqueda de un estilo unificado enmascaró la gran actividad para llevar a cabo la implantación efectiva de la figura del arquitecto titulado.

Una práctica que no fue solo experimental, sino que alcanzó carácter de obligatoriedad al ser desplegada desde la Academia de San Fernando, con la Real Orden de prohibición del uso de la madera en la construcción de retablos como punto de concurrencia más importante y poco después mediante la preceptiva censura de los proyectos para todas las construcciones de utilidad pública. El *buen gusto* exigido por la Comisión de Arquitectura para que los proyectos pudieran ser aprobados se convierte, a partir de su creación en 1786, en el *leitmotiv* del órgano más relevante en la implantación de tipologías específicas, incluido el proyecto, en todos aquellos edificios de utilidad pública propuestos para ser edificados en cualquier punto de España.

La Comisión, de la que formó parte desde el primer momento el arquitecto zaragozano Agustín Sanz, no solo se ocupó de aprobar, modificar o rechazar las trazas para la edificación, sino también de los ornatos y las decoraciones en la arquitectura y de exigir el *buen gusto* en la disposición o dónde y cómo se debía intervenir en las reformas. Después de la creación de la Comisión de Arquitectura, los profesores académicos estaban obligados a capacitarse en un saber acorde con las inquietudes del gusto clasicista, pues de ello dependía su *inteligente* censura de todas y cada una de las construcciones de utilidad pública en la nación.

Los edificios públicos debían servir de ejemplo, aunque no fuera más que por la eliminación de la exuberante decoración que alcanzaba su cenit en la arquitectura retablística, que servía de modelo para identificar gráficamente lo que no debía tener una arquitectura eficiente pero, como señala Diego de Villanueva,

> quatro o cinco descripciones de algunos Edificios expresarían más que muchos volúmenes; pero ¿donde están estos? Yo á la verdad no hallo alguno que proponer por modelo de una verdadera Arquitectura [...] en quanto veo fabricado no hallo un egemplo, que pueda ser en el todo modelo de la conveniencia en un Edificio, y por consiguiente una verdadera Arquitectura. (1768: 36-39)

Es en la descripción que hace Jovellanos donde encontramos las concordancias de los elementos característicos de la iglesia de Torrero con las pautas

marcadas por la Comisión. Ahí está presente el concepto de *utilidad* al estar *embebida con habitaciones a los dos costados*, la interpretación racionalista de los órdenes clásicos mediante las *cuatro columnas jónicas, con su magnífico frontón*, las *pilastras resaltadas de estuco* y la amplitud, sencillez y majestuosidad de la rotonda interior *dignos por su grandeza de mayor templo*. Todo ello decorado con la sencillez de tres pinturas —de Goya— y sin la necesidad de estar acompañadas por la aparatosidad de un *rimero de madera dorada*.

Un estilo decorativo y una forma de proceder en la construcción de los templos religiosos, al que incluso la mayor parte de los obispos y arzobispos de las diócesis españolas había declarado su apoyo, a través de las respuestas enviadas a Floridablanca después de recibir la Real Orden de 1777 que prohibía el empleo de la madera en la construcción de retablos. Algunos de ellos, como el de Tarazona, que en esa época tenía jurisdicción sobre Grisén, advertía claramente de la necesaria vigilancia y anunciaba su colaboración, para *que no se hiciese obra considerable en las iglesias sin preceder la licencia del Prelado Diocesano*, ni se emprendieran por iniciativa y resolución de las Juntas de Propios sin tener *noticia hasta que la obra va muy adelante, ó ha llegado al fin, y quiza errada substancialmente con crecidos gastos*[34].

La confluencia de acontecimientos políticos que incidieron sobre la continuidad de las obras del Canal Imperial de Aragón después del fallecimiento del canónigo Ramón Pignatelli, no eran solo de índole financiera. Por el relato de Ceán Bermúdez, cuando en 1798 Cabarrús buscó el nombramiento de Jovellanos como ministro de Gracia y Justicia, entendemos que tenían además un marcado carácter de reflujo conservador. La aceptación coyuntural de estos nombramientos ministeriales fue uno de los últimos ejercicios políticos de los ilustrados, arriesgando su posición con la esperanza de *sujetar este coloso de presuncion y orgullo á la dirección y consejo de dos hombres, cuyos principios é intenciones eran diametralmente opuestos á los suyos*. Godoy y la reina consideraron admitir los nombramientos de Saavedra y Jovellanos, porque el descrédito de Godoy le abocaba a la destitución, pero también porque era notorio que la situación del país amenazaba, como señala Jovellanos, *una ruina próxima, que nos envuelve á todos* (Ceán Bermúdez, 1814: 64).

En esas condiciones políticas y la situación financiera en que había quedado el Canal después del procesamiento de Condom, resulta totalmente infundada la posibilidad de construir la iglesia de San Fernando de Torrero en esos años del mandato de Godoy y, por tanto, esa situación también es determinante para revisar la fecha que se ha dado para la edificación de la iglesia, así como para datar correctamente las pinturas pertenecientes a este primer encargo del Canal a Francisco de Goya.

34 RABASF, Archivo, 2-32-7.



Fig. 6: Iglesia de la Asunción, Valdemoro. Pinturas de Ramón Bayeu, Francisco Bayeu y Francisco de Goya. 1787-1790.

Las circunstancias políticas desencadenadas en Madrid que llevaron a la destitución de Floridablanca y los diferentes cambios en la Secretaría del Despacho de Hacienda, de quien dependía la ya dificultosa financiación bajo el perseverante Pignatelli, empeoraron con el paso en junio de 1799 de los asuntos del Canal a la Dirección de Correos Caminos y Canales, dependiente de la Secretaría de Estado. La sustitución del conde de Sástago por Francisco Javier Larripa y el cambio de atribuciones desde la figura del protector a la del director, tampoco prefiguran un momento idóneo para emplear los escasos recursos financieros disponibles en la realización de edificios secundarios a las prioridades del *Proyecto*, como era la iglesia de San Fernando, existiendo además una capilla en el mismo puerto de Miraflores donde ofrecer los servicios religiosos.

Por otra parte, aunque en el ACIA se conservan pocos documentos sobre la evolución de las obras durante la época en que fue protector el conde de Sástago, los datos económicos indican que se interesó fundamentalmente en obtener todos los ingresos posibles, priorizando el funcionamiento de los regantes y la explotación de las industrias asociadas a la navegación por el Canal y, consecuentemente, a la mejora de los accesos, caminos y paseos en los entornos del Canal.

Desde que comenzara la guerra contra Inglaterra, el Gobierno buscaba dinero por todas partes. El interés ilustrado por instruir y estimular política-

mente las condiciones de progreso de la nación quedaron totalmente en suspenso. Las comparaciones del Canal Imperial de Aragón con el de Languedoc se tornarían en lamentos como el de Moratín, cuando años después en carta a Jovellanos desde Aviñón, se preguntaba si *¿No es desgracia nuestra que cuanto se hace, dirigido a la utilidad pública, viene otro al instante que lo abandona o lo destruye?* (Helman, 1953: 625). Ante las dificultades para asegurar la navegación comercial por el Mediterráneo, en 1797 el canónigo de Calahorra, Juan Antonio Llorente, presentó un proyecto de navegación por el Ebro hacia el Cantábrico, que se pasó a discusión en la Junta de la Económica Aragonesa.

En febrero de 1798, un decreto de Carlos IV iniciaba un proceso de desamortización, sacando a subasta casas de propios y municipalidades y, en septiembre, la enajenación de todos los bienes pertenecientes a obras pías, hospitales, capellanías, hospicios, colegios mayores, casas de misericordia y demás instituciones religiosas (Astorgano Abajo, 1999). Era un recurso desesperado para inyectar liquidez en las arcas de la Real Hacienda. Aunque algunos como Goya o Godoy pudieron aprovechar la oportunidad para adquirir inmuebles procedentes de las manos muertas, no tuvo demasiado éxito y el dinero obtenido ni siquiera alcanzó para reducir el enorme volumen de vales circulantes en continua depreciación.

El empeño de Sástago en la rentabilidad de lo construido puede apreciarse por el alcance de la propuesta rechazada por la Junta de Canales, de la que ya hemos dado cuenta, en la que Sástago se quejaba *del atraso que ha esperimentado en las cuentas de la Administración de caudales*[35], pero también la falta de respuesta a esta queja y su subsiguiente sustitución por quien había sido durante décadas juez privativo de los asuntos de los Canales, Francisco Javier Larripa como nuevo director general de los Canales, sugiere tanto la falta de iniciativa para abordar la construcción de una *iglesia* en Torrero como para sustraer dividendos que eran imprescindibles para afianzar la rentabilidad que pretendía.

Todo ello nos conduce a considerar que las obras de esta iglesia estuvieron concluidas, junto con la mayor parte de las del embarcadero de Miraflores, con anterioridad a la apertura de la navegación por el Canal en 1788, siendo utilizada para oficios religiosos hasta el inicio del contencioso entre el obispado de Huesca y el arzobispado de Zaragoza al fallecer el titular de esta última, Agustín Lezo y Palomeque, en 1796.

Sin embargo, desde la publicación de E. Pardo Canalís (1968) y la posterior de A. Ansón (1997: 184), se ha admitido que la iglesia fue construida entre los años 1796 (Pardo) y 1799 (Ansón), sobre todo, después de que este último diera a conocer la existencia de una *lauda conmemorativa de mármol que está fijada en*

35 ACIA, Secc. 7.ª, Div. 20, Caja 1, Leg. 1.º, N.º 73.

la parte posterior del templo como evidencia de la terminación de los trabajos de construcción de la iglesia en esa fecha.

Como ya apuntara Pardo Canalís, inmediatamente después del fallecimiento de don Agustín Lezo y Palomeque que había ocupado la sede arzobispal de Zaragoza desde 1784, se suscitó *un conflicto jurisdiccional entre la Mitra de Zaragoza y el Obispado de Huesca*, a causa de que este último pretendía la iglesia de Torrero para establecer en ella una nueva parroquia, con el argumento de que el lugar estaba dentro del enclave jurisdiccional eclesiástico de Santa Engracia, perteneciente a aquel obispado.

La reclamación de la iglesia por el obispado de Huesca vino a coincidir con la reforma administrativa en la Empresa de los Canales llevada a cabo por el conde de Sástago quien, ya en su *Descripcion...*, dejaba claras las dificultades que ocasionarían los gastos necesarios para proporcionar una *dotacion decente al Cura Parroco de 3.850 reales vellon* que oficiaría en la capilla del Canal que se construiría en el recinto del Bocal, *baxo la invocacion de S. Carlos*.

Aunque la de Torrero se hallaba cerrada, probablemente, desde el fallecimiento de Agustín Lezo y Palomeque, el sustituto de Sástago señalaba que

> tiene comprados todos los Ornamentos con mucho dispendio de los Canales del Proyecto y nada puede ganar de estarse cerrada en este intermedio, por lo que tampoco parece que pueda haber inconveniente en que, poniéndose de acuerdo los dos Prelados para su consagración o bendición con la cautela de que se entienda sin perjuicio del derecho respectivo de cada uno: se haga uso de la referida Iglesia en lugar del Oratorio o Capilla que ahora se usa[36].

En una serie de oficios cruzados entre el entonces director de *los Canales...*, Francisco Javier Larripa, el ministro Pedro Cevallos y el obispo de Valladolid, Juan Antonio Hernández Larrea, quien ejercía como deán gobernador en tanto estuviera vacante la sede arzobispal de Zaragoza, durante el mes de marzo de 1800, Larripa informaba de que

> La construcción de la Iglesia es tan cierta según se demuestra en la lámina 34 de la Historia del Canal, como voluntaria; porque los dependientes del Proyecto habitantes en el Monte Torrero, tenían donde oír Misa en la ermita llamada de Segura próxima a dicho Monte y renovada a expensas del Canal,

pero como la iglesia estaba cerrada desde el inicio del contencioso entre las dos diócesis, Larripa buscaba mediar para que el edificio no continuara cerrado y deteriorándose con riesgo de nuevos dispendios, y pudiera ofrecer sus servicios religiosos a la población establecida en torno al puerto de Miraflores y en las casas de empleados del Canal (figs. 7, 8 y 9).

36 ACIA, Caja 676, Paquete H, Leg. n.º 1. Los pormenores del contencioso y otros oficios relacionados con la iglesia de San Fernando de Torrero en Giménez Ruiz *et alii* (1983).



Fig. 7: Detalle de la fig. 1.
Localización de la iglesia de San Fernando de Torrero en el puerto de Miraflores.

El interés de ambos prelados por la iglesia de San Fernando de Torrero estaba justificado por el aumento de la población pues, tal como deseaba Pignatelli, en el itinerario del Canal deberían surgir industrias que se beneficiarían de la gran obra para el aprovechamiento del agua del Ebro y del incremento de la producción agrícola en los territorios irrigados. Algunas de ellas fueron establecidas desde muy pronto por el propio *Proyecto* en el núcleo de la Casablanca y en el puerto de Miraflores, a los que daba servicio la iglesia de San Fernando (fig. 3).

Consecuentemente debían habilitarse, al par que se hacían las demás obras del Canal, edificios auxiliares donde la población trabajadora de estos núcleos pudiera cumplir con sus obligaciones religiosas en los mismos núcleos de residencia que irían surgiendo a medida que se instalaran las industrias y, como en el caso del puerto de Miraflores, para trabajadores y viajeros desde el momento en que comenzaron las actividades de construcción de barcos y se puso en marcha la navegación. La necesaria existencia de iglesia o capilla allí donde se formaran núcleos de población continuaba siendo incuestionable después de la retirada del ejército francés, como se deduce de un comentario en uno de los informes de M. de Echenique justificando las reparaciones realizadas con

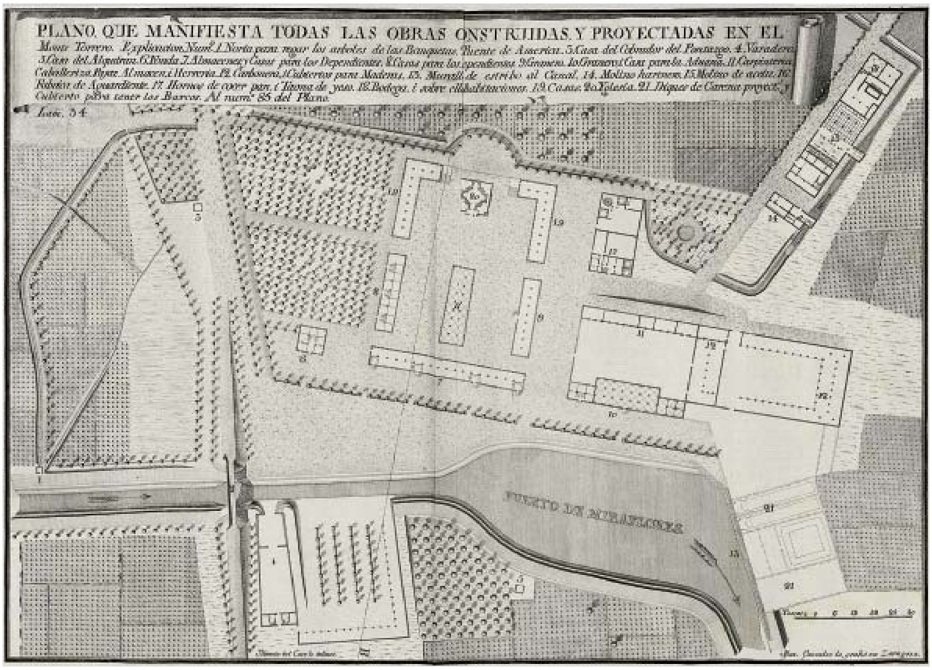


Fig. 8: Urbanización del puerto de Miraflores. Publicado en la *Descripción de los Canales…* del conde de Sástago (1796*a*).

> los Fondos de la Empresa p[ra]. colocarse los Dependientes y Empleados q[e]. siempre han permanecido, y deben subsistir en ellos como utilidad de los trabajos, assi como igual[mte]. la Yglesia para que no les falte la Misa en los dias de obligacion[37].

La iglesia de San Fernando de Torrero aparece en tres de los planos publicados por Sástago (1796*a*: 90). El primero de ellos es el *Plano General de los Canales…*, que recoge la totalidad del trazado, concordando con el informe realizado por F. Martínez Corcín en 1784 en el que se detalla el emplazamiento de varios edificios junto a la iglesia, como puede verse en el detalle que recoge el entorno de Zaragoza (fig. 7). Los otros dos son el que se incluye en la página 34 (fig. 8), que recoge la urbanización del puerto de Miraflores, y la 35, que presenta el alzado de edificios de ese mismo puerto (fig. 9). Entre los que ya estaban construidos que se muestran en la parte superior, se reconoce la iglesia, con una sola torre (figs. 3 y 5) y, en la parte inferior, aquellos que están proyectados (fig. 12), que aún no se han construido, tal como reza la leyenda de la figura.

A ellos se refiere Sástago al describir el puerto de Miraflores: *En este recinto está tambien la Iglesia de la Parroquia establecida por S. M. baxo la invocacion de San Fernando en la forma, y modo que la del Bocal Real.* La identifica también

37 ACIA, Caja 876.

construida con anterioridad a 1793 un comentario en una de las cartas de Francisco Javier Larripa, al referirse a la lámina 34 (fig. 8) de la *Descripción de los Canales Imperial de Aragón y Real de Tauste*.

Finalmente, aparece también destacada en la leyenda de uno de los planos publicados por F. Royo Segura en 1848, un diputado a Cortes preocupado por el desarrollo industrial del país, en cuyo informe se afirma rotundamente que Pignatelli había dejado hechas no solo las obras para conducir el agua, sino también la mayor parte de los edificios auxiliares, incluso en la prolongación del Canal aguas abajo de Zaragoza.

De hecho, en 1820 se hicieron cálculos sobre el coste de las *obras que faltan por hacer para concluir el canal Ymperial según se proyectó en 1793*, indicando en las conclusiones que podía *adoptarse el cálculo de Corcín, pues todos convienen en que el coste de los jornales está ahora con corta diferencia como en el año 1802* (Royo, 1848), entre los cuales no aparece ningún gasto referido a la construcción de la iglesia, algo que habría sido reflejado al igual que el estado de las obras en los tramos del canal ya realizados aguas abajo de Zaragoza.

Son datos que indican claramente que la *lauda conmemorativa de mármol que está fijada en la parte posterior del templo* (Ansón Navarro, 1997: 184) debe considerarse como fecha en la que se dan por finalizados los trabajos de construcción de la iglesia, a los que se hace referencia sobre el asentamiento de los machones de las torres en uno de los escritos de F. J. Larripa, pero 1799 no puede tomarse como referente para la fecha de su edificación, puesto que el contencioso entre los dos prelados se inició en 1796, cuando la iglesia estaba ya construida y lo que se litigaba era la erección en parroquia y subsiguientemente la posibilidad de que el Canal pudiera desembarazarse de los gastos ocasionados por el mantenimiento de la iglesia y de la actividad eclesiástica.

Sobre el artífice de las trazas de la iglesia existen suficientes indicios para asegurar que no fueron obra de Tiburcio del Caso, sino del facultativo del Canal Fernando Martínez Corcín. Arquitecto facultativo en la empresa de los Canales hasta 1808, debió gozar de la confianza de Pignatelli desde los inicios del *Proyecto* pues, además de firmar los planos de ejecución de la obra junto con el ingeniero Julián Sánchez Boort, es también el arquitecto facultativo que firma junto con el ingeniero Gil Pin impuesto por exigencias de los banqueros que financiaban el *Proyecto*, dando cuenta de los errores y exageraciones existentes en los informes de este y otros ingenieros relacionados con la Compañía de Badín.

Desde que en 1778 se extinguió esa Compañía y el *Proyecto* se reorganizó como empresa pública dependiente de la Secretaría de Hacienda, Pignatelli expulsó de los puestos directivos y la planificación del *Proyecto* a los extranjeros contratados por la Compañía. Fiel al concepto de *patriotismo* basado en la prosperidad de la nación, puso en manos de Gregorio Sevilla y Fernando Martínez Corcín la elaboración de los planos de obra, dotando al *Proyecto* de un carácter *nacional*, que será

elogiado por su sucesor el conde de Sástago como indicador de la capacidad de los españoles de llevar a cabo proyectos de ingeniería de gran envergadura:

> bastará para ponderar el singular, y verdadero mérito de haberse construido todas las obras por solo profesores aragoneses educados muchos de ellos [en la propia empresa] desde los primeros principios en la Arquitectura y en la Hidráulica. (Sástago, 1796*b*: XXXXII)

Desde 1778 Martínez Corcín se ocupará, junto con Gregorio Sevilla, de elaborar y firmar los planos de la obra, asumiendo las tareas de este último desde su fallecimiento en 1782, como consta en la modificación del proyecto inicial de Gregorio Sevilla para la Casa de Compuertas del Bocal, resaltando la presencia de la escalera principal y suprimiendo dos innecesarios torreones de remate sobre las fachadas (Ansón Navarro, 2005: 314).

Como afirma Sáenz Ridruejo (1984: 59), *la creciente confianza de que gozó en la Empresa a lo largo de los años*, induce a pensar que su labor como arquitecto no se limitó a dar el visto bueno a los planos de proyecto, sino que debió incluir las trazas de los edificios auxiliares repartidos a lo largo del Canal desde Fontellas hasta Zaragoza y se responsabilizó del detalle de las obras y otras tareas como la cubicación del barro existente en el Canal en 1808, por cuyas labores cobró 15.073 r^{s}. v^{on}., además de un sueldo mensual de 1.073,11 r^{s}. recogido en la nómina[38] de abril de 1808. En la misma nómina figuran, entre otros, el entonces director general Juan Peñalver con 2.166,67 r^{s}., el visitador general Joseph Bigas con un sueldo de 2.000 r^{s}. y el *delineador* Tiburcio del Caso con 500 r^{s}.

Al margen de su labor como facultativo del Canal, se conocen planos de proyectos presentados por Martínez Corcín a concursos en distintas localidades de Logroño y Navarra. Junto con otros arquitectos, presentó planos fechados el 2 de julio de 1797, para la reconstrucción de la capilla de San Fermín existente en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona (fig. 10). El concurso estaba destinado a la reconstrucción de la media naranja y la linterna de la capilla. Esta capilla había sufrido algún *quebranto* durante la guerra con los franceses. En 1793, se abrió un boquete en la media naranja y en 1795 terminó por desplomarse la linterna. Las guerras con Francia y con Inglaterra aplazaron su reparación y, aunque en 1797 se convocó el concurso, no se eligió ninguno de los proyectos por falta de dinero, aunque, finalmente, en 1800 se reconstruyó la capilla según el proyecto y la dirección del arquitecto Ochandátegui (Molins Mugueta, 1974).

Entre los planos conservados en el Archivo Municipal de Pamplona pertenecientes a este concurso, además de los de de los arquitectos Ochandátegui, Díaz del Valle y Armendáriz, figuran los de planta y alzado presentados por

38 ACIA, Caja 849, Sección 5.ª.



Fig. 9: Alzado de los edificios del puerto de Miraflores.
Publicado en la *Descripción de los Canales...* del conde de Sástago (1796*a*).

Martínez Corcín[39]. De su comparación con los de la iglesia de San Fernando de Torrero (figs. 5 y 12), delineados por Tiburcio del Caso y destinados a la publicación de Sástago (1796*a*), se desprende que existen escasas diferencias entre ambas trazas en el tambor y la linterna (fig. 11). En ambos casos la media naranja es poligonal y poco más elevada la de San Fermín, corrigiendo así el efecto de achatamiento de la cúpula en la de Torrero provocado por la ligera desproporción de altura de la torre lateral construida.

Como ya se ha señalado anteriormente, entre las medidas de modernización de las instituciones bajo el ideario ilustrado estaba la de convertir a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y las que se fueron creando posteriormente, en un dispositivo de control de la arquitectura. Desde ese ideario el arquitecto debía ocupar la cúspide de la pirámide jerárquica en la realización de proyectos de obras, solo disputada por el cuerpo de ingenieros que, integrado en la estructura militar, era considerado de mayor utilidad y con mayores conocimientos de matemáticas como garantía de seguridad en las construcciones.

En el caso de la Empresa de los Canales, hemos visto que el asunto se resolvió a favor de los arquitectos pues, después del fallecimiento de Gregorio Sevilla en 1782, fue Fernando Martínez Corcín quien asumió todas las tareas facultativas del *Proyecto*. Aunque los planos y los cálculos de ingeniería esta-

39 AMP, MPYD-81 y MPYD-82.

ban ya aprobados, cualquier modificación que fuera necesaria fue asignada a las tareas del arquitecto.

Como ya hemos visto en relación con la reconstrucción del coliseo destruido en 1778, Zaragoza fue un territorio en el que el fracaso de la aplicación del Plan Gremial elaborado por la Real Sociedad Económica generó, durante años, una enconada resistencia de los gremios a ser desplazados del control ejercido en la construcción, que incluía el rechazo de la figura del arquitecto académico, en la que se buscaba depositar todo un ideal de profesionalización ilustrado, basado en un modo de proceder fundado en el conocimiento científico y en su papel de censor de los planos de proyecto para edificios de utilidad pública.

El conflicto duró décadas y con él la presión de la Academia de San Fernando para imponer su censura, lo que equivale a decir que la vigilancia de los arquitectos académicos, entre los que se encontraba Agustín Sanz, debió extremarse, al menos, durante el tiempo en que hemos visto que se impidió la construcción de un nuevo teatro. A esta situación hay que añadir que las obras del Canal fueron elogiadas como ejemplo de construcción, cuya envergadura de las construcciones y las dificultades técnicas que debieron solventar, debían servir de ejemplo a seguir en otros proyectos de navegación y riego. Esta connotación de ejemplaridad pronto habría quedado en entredicho, si alguno de sus edificios hubiera sido construido sin el debido proyecto realizado por un ingeniero y validado por un arquitecto titulado.

Esta práctica era el correlato de la unificación de criterios que hemos visto en el debate de la arquitectura, así como de la brega por someter el control de los proyectos de construcción de utilidad pública a la jerarquía del arquitecto académico. Son condiciones que alejan aún más la atribución a Tiburcio del Caso de las trazas de la iglesia de San Fernando de Torrero. Cualquier proyecto suyo con anterioridad a la guerra de la Independencia habría sido cuestionado no solo por los arquitectos titulados, sino también por los ingenieros en relación con la garantía de seguridad y funcionalidad de las obras de utilidad pública. La mayor experiencia de los ingenieros militares en el dominio del cálculo de estructuras, fundado en el dominio de las matemáticas, aventajaba su formación frente a la de los arquitectos, y la plasmación práctica de estos conocimientos en el ámbito militar les permitió optar también al pódium de la jerarquización académica sobre el control de la arquitectura civil.

Como herederos de la implantación vanguardista de las matemáticas por Jorge Juan Santacilia en la construcción naval, los ingenieros cuestionaban la competencia de los arquitectos en la construcción, según el menor conocimiento de estos en el empleo de las matemáticas; con mayor justificación, tampoco permitían que los artífices gremiales ni otros asimilados continuaran realizando obras sin el dominio de los conocimientos técnicos necesarios para garantizar la seguridad de los edificios.



Fig. 10: Fernando Martínez Corcín. 1797. Proyecto para la capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo, Pamplona. AMP.

Aunque el Ayuntamiento de Zaragoza se erigió durante décadas como defensor de la actividad gremial, finalmente los gremios fueron obligados a asumir la figura del arquitecto académico como director y garante de la seguridad y buen gusto de todos los edificios públicos.

Con todos estos actores en disputa, resulta totalmente inviable que el proyecto y la dirección de obra de la iglesia de San Fernando de Torrero hubieran sido realizados por un alumno de Arquitectura de la Academia de San Luis. Durante los años finales del siglo XVIII en que se ha venido datando la construcción de la iglesia de Torrero, Tiburcio del Caso carecía de la experiencia y los conocimientos suficientes que hemos visto centraban el debate para la ejecución y el control de los proyectos de arquitectura. Como empleado del Canal cobraba como *aparejador de albañiles*. Su labor como alumno de Arquitectura de la Academia de San Luis le proporcionaba la oportunidad, como a su compañero Ambrosio Lanzaco, de que se le asignaran ocasionalmente tareas de *delineador* de planos de obra, o de colaborar en la edición de la *Descripcion de los Canales* publicada por Sástago, pero incluso después de ser premiado eco-

nómicamente por esa colaboración, nunca se desempeñó como arquitecto ni en el Canal ni en obras particulares hasta 1809, cuando los ejércitos franceses ocuparon Zaragoza después de los Sitios.

De hecho, la sección que delineó para la publicación de Sástago, carece de la torre derecha, que todavía en 1833 estaba sin construir (fig. 3), tal como podemos apreciar en una memoria publicada en ese año con abundantes vistas del Canal, dibujadas y litografiadas la mayor parte por el francés Henri Pierre Léon Pharamond Blanchard en el Real Establecimiento Litográfico de Madrid (*Memoria histórica*, 1833). La profusión de detalles de la sección (fig. 5) contrasta significativamente con el alzado (fig. 12), lo que indica que este plano es de proyecto y de sección de lo que estaba construido.

Como ya hemos mencionado la fecha de construcción, la autoría del proyecto y la dirección de obra de la iglesia de Torrero se han atribuido, desde la publicación de Pardo Canalís (1968), al que fue durante la ocupación francesa y posteriormente hasta su fallecimiento el arquitecto facultativo del Canal Imperial de Aragón. Las fechas dadas por Pardo Canalís (1796-1798) se deducían de los informes enviados por Francisco Javier Larripa al secretario de Estado Pedro Cevallos en 1801, en el contexto del contencioso entre el obispado de Huesca y el arzobispado de Zaragoza.

El cotejo de las relaciones de empleados del Canal y sus salarios en 1793, 1795, 1799 y 1808, que hemos podido consultar en documentos del ACIA, indican claramente que Tiburcio del Caso no pudo haber sido el autor del proyecto de construcción de la iglesia de San Fernando de Torrero, debido, en primer lugar, a que no se desempeñó como arquitecto en el Canal hasta que, a instancias del gobierno del mariscal Suchet durante la ocupación francesa, aceptó realizar las tareas de dirección. De este modo justificaría posteriormente su desempeño como arquitecto y director de los Canales entre 1809 y 1814:

> Viendose los Canales sin Director facultativo se le instó muchísimas veces á que volviese, lo que resistió sobre manera; pero considerando que en esto no hacía otra cosa que continuar en su anterior destino, y deseoso de que no se aniquilasen las obras de los Canales, siguió desempeñandolo por algunas gratificaciones y un corto honorario. (Caso: 1967)

Tuvo diferentes empleos en la Empresa de los Canales y aparece como oficial de albañil en 1793 y en 1795 con sueldo de 270 reales. En diciembre de ese año, seguramente gracias a su colaboración como *delineador* en las copias de algunos de los planos grabados por Mateo González que se incluyeron en la *Descripción*... publicada por el conde de Sástago al año siguiente, fue incluido en una lista de 19 empleados, de un total de 271, que fueron agraciados con una subida de sueldo a instancias del protector, el conde de Sástago, según se lo comunica al contador Ramón García Gayán:

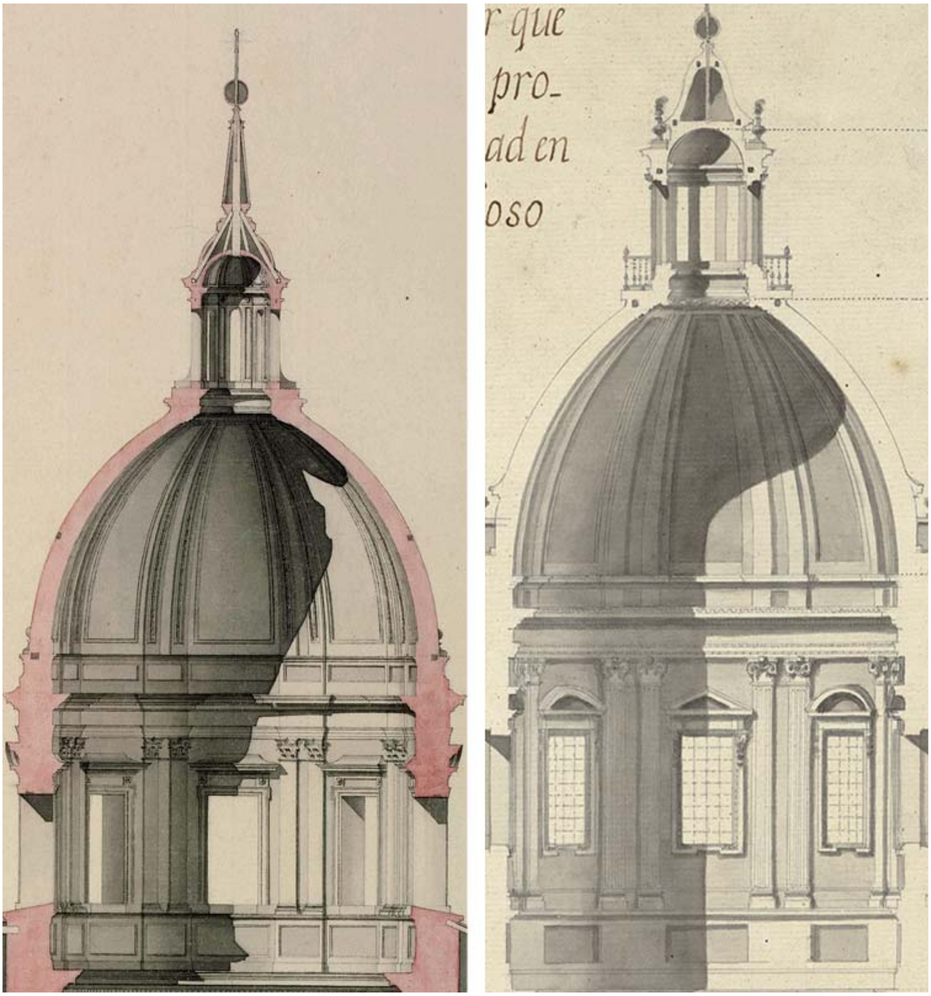


Fig. 11: Detalles de las figs. 5 izq. y 10 dcha.

> Atendiendo á la calidad de los meritos, antigüedad ó circunstancias de mis dependientes para compensar á estos y estimular á otros á que se hagan acreedores de la misma gracia[40].

Esta gratificación especial con subida del salario obligó a la administración del Canal a reclasificarle a una categoría asimilada a esa retribución, por lo cual en 1799 aparece en las nóminas como *aparejador de albañiles* con sueldo de 500 reales y destinado en el departamento del Llano o Torrero.

La reforma administrativa llevada a cabo por Francisco Javier Larripa al ser nombrado director y la proximidad de su examen para recibirse de arquitecto

40 ACIA, Caja 849, Estante 7, Tabla 4, Leg. 1.º (reclasificado a X.º), N.º 6.

en la Real Academia de San Luis, le facilitaron que a partir de 1804 figure como *delineador* con la misma remuneración, aunque ahora destinado en el Bocal Real directamente a las órdenes del arquitecto facultativo del Canal, Fernando Martínez Corcín, con el que también trabajaron los delineadores Félix Guitarte y Ambrosio Lanzaco firmando numerosas copias de los planos con los que se trabajaba, sin que a ninguno de ellos se le adjudicara la autoría de esos planos de proyecto para las obras del Canal.

En las fechas que se han dado para la construcción de la iglesia de Torrero, Tiburcio del Caso formaba parte del primer grupo de alumnos de la Academia de San Luis. En el curso 1797-1798 asistía a la sala de diseño y en el 1799-1800 a la clase de Arquitectura. Solicitó su examen para la obtención del título de arquitecto en 1807, aunque tuvo que abandonar *molestado por dolores y vómitos*. Cuando volvió a solicitar el examen, la Academia *haciéndose cargo de las notorias circunstancias de este interesado y antecedentes del asunto* le dispensa de realizar la prueba *de repente* otorgándole finalmente el título de académico de mérito en la arquitectura, *de conformidad de todos los vocales* (Laborda Yneva, 1989: 322).

Después de la retirada de los franceses, aparece también con la categoría de *delineador* en la lista[41] de *los empleados en la ciudad de Zaragoza, que se ha servido rehabilitar la Regencia del Reino con fecha 6 de febrero de 1814*. El 15 de diciembre de ese mismo año, la Secretaría de Estado le otorgaba el nombramiento de arquitecto facultativo director de los Canales, conjuntamente con el también arquitecto Ambrosio Lanzaco, con un sueldo de 12.880 r^{s}. v^{on} cada uno.

Recientemente se ha vuelto a considerar que *el diseño* [de la iglesia de San Fernando] *pudo encargarse a un profesional joven aún sin título pero solvente y ejemplificador de las bondades del sistema formativo académico, que con encargos así era reconocido y promocionado* (Martínez Molina, 2016). En ese texto se da la paradoja de que a la vez que se propone una hipótesis sin apoyo documental ni demostración argumental, se comentan también algunos proyectos arquitectónicos de Fernando Martínez Corcín en el entorno aragonés, que reafirman aún más la posibilidad de que este sea el autor del proyecto de la iglesia de Torrero[42]. Curiosamente ha *desaparecido* la mención a Enrique Pardo Canalís como origen de la atribución, por lo que esta insistencia en un atribucionis-

41 ACIA, Caja 849, Secc. 5.ª, Leg. 1, N.º 39.

42 Sin duda, este tipo de comentarios sin suficiente apoyo documental, ilustran la carencia de método científico consustancial a las exigencias de novedades en el panorama artístico demandadas por la industria cultural. Como advierte J. I. Calvo Ruata (2013) al señalar la existencia de *lagunas que a día de hoy oscurecen nuestro campo de estudio* como investigadores del patrimonio histórico, el *atribucionismo* es una metodología en la que el investigador ha de ser sumamente cauto a la hora de datar una pieza o de adjudicarle un autor, dando por supuesto que *las investigaciones futuras irán aportando nuevos datos que certifiquen o enmienden las conclusiones*, pero que no puede olvidar en ningún momento la importancia de la documentación de archivo para consolidar la eficacia del método.



Fig. 12: *Alzado principal de la iglesia parroquial de San Fernando en el Monte de Torrero de Zaragoza*. *c.* 1793. Tiburcio del Caso delineó. BNE, Dib. 14-45-11.

mo aproximativo, convierte cada vez más la materia de estudio en objeto de *opinión* sin fundamentación científica. Un recurso a la búsqueda de la originalidad de la opinión que deja evidentes contradicciones en el propio texto, como puede deducirse de la valoración y comentarios que Martínez hace de los expedientes académicos de Ambrosio Lanzaco y Tuburcio del Caso, donde deja a este último en inferioridad de condiciones para optar a encargos del Canal en caso de ausencia del arquitecto y del ingeniero. Pues, aun sin considerar la profesionalidad de Félix Guitarte como jefe del departamento, su colega y también estudiante de arquitectura Ambrosio Lanzaco era más experimentado, siempre había trabajado como delineante en la Empresa de los Canales y, por el encargo del duque de Osuna de levantar planos en sus dominios, se infiere que tenía mayores conocimientos de arquitectura e hidráulica.

Según certificación de la Academia de San Luis, de febrero de 1804, Ambrosio Lanzaco *posehe completamente los conocimientos necesarios para lebantar con exactitud toda especie de Planos Topograficos y de Edificios; lo q*^{e}*. acreditó ya*

con el examen q^{e}. sufrio en la Academia en Abril de 1794. Había solicitado el examen para recibirse de arquitecto a finales de 1803, pero

> haviendole nombrado el Exc^{mo}. S^{or}. Duque de Osuna para levantar Planos de sus Estados, y disponer en ellos las obras hidraulicas y civiles q^{e} se ofrezcan, se ha servido señalarle un sueldo competente, con la condicion (entre otras) de haverse de aprovar de Arquitecto en esta Academia, y quando el exponente se estaba preparando para solicitar de V. E. le señalase el exercicio q^{e} segun costumbre devia hacer para obtener el Titulo de Arquitecto, le havisa d^{ho}. S^{or}. Duque se presente en Madrid a primeros de Marzo para acompañarle en la buelta q^{e}. ba ha dar por sus estados, ofreciendole una Licencia Temporal para verificar a su regreso el mencionado Exercicio. (Laborda Yneva, 1989: Ap. 154)

Por si aún quedaran sin analizar otras posibilidades sobre la errónea atribución a Tiburcio del Caso, hemos de recordar que no solo tardaría años en consolidar sus atribuciones como arquitecto en el Canal, sino que fueron escasos sus proyectos originales, como pone de manifiesto el que presentó en 1828 para la construcción de una nueva puerta de Santa Engracia que debía sustituir a la destruida durante los Sitios, para el que utilizó uno idéntico realizado en 1815 por su colega Ambrosio Lanzaco, fallecido en 1817 (Expósito Sebastián, 1988: 190).

Tampoco se conocen otros planos de su autoría como arquitecto en el Canal, más allá de una colección de *Dibujos que manifiestan en planta y en alzado la embocadura del Canal Ymperial de Aragón en el río Ebro demostrando el Murallón que se ha arruinado y dividía la Exclusa del Canal* que realizó en 1825. Mientras que su mayor actividad como *delineador* en el Canal finaliza con la publicación de Sástago, tal como pone de manifiesto que la mayor colección de planos con su firma sea la serie de 20 pertenecientes a la serie general del archivo con la numeración entre el 315 y el 334, actualmente en el AGMF, agrupados bajo el epígrafe *Colección de planos de alcantarillas, inclusas, almenaras y un Molino harinero*, numerados en su ángulo superior derecho del 1 al 20 y que coinciden, en términos generales, con los publicados en la *Descripcion...* (Canal Imperial, 1984: Apéndice I). De modo que son muchas las circunstancias que nos alejan definitivamente de la posibilidad de que Tiburcio del Caso proyectara y dirigiera las obras de la iglesia de San Fernando de Torrero y tampoco hay razón alguna para dudar de la autoría de Martínez Corcín, que era el arquitecto facultativo del Canal.

Demostrado con la planimetría publicada por Sástago que la iglesia estaba ya construida en 1796; que el contencioso eclesiástico era por las competencias como parroquia y no por las de construcción de la iglesia; que la atribución a Tiburcio del Caso de la autoría del proyecto no responde más que a un error historiográfico; que la jerarquización organizativa de la Empresa de los Canales, puesta en marcha por Pignatelli, no permite albergar dudas acerca de la competencia del arquitecto facultativo para la elaboración de los proyectos en

la Empresa; que la existencia de dos torres en una de las láminas delineadas por Tiburcio del Caso que se conservan en la BNE y de una sola torre en la otra, es consecuencia de la diferente funcionalidad de cada una de las láminas —alzado de lo proyectado y sección de lo ya construido—; así como la constatacion de la práctica paralización de las obras tras el fallecimiento de Pignatelli en 1793, demostrada a partir del estudio económico llevado a cabo por varios autores y que aquí se confirma con un documento incluido en el expediente del arresto de Juan Bautista Condom; hay que ahorquillar la fecha de construcción entre 1784 y 1787, reconocer a Fernando Martínez Corcín como autor del proyecto y dirección facultativa de la obra, que la iglesia pudo haber estado operativa hacia 1787, cuando Pignatelli comenzaba a planificar la apertura del Canal a la navegación comercial entre Zaragoza y el Bocal, y los tres cuadros pintados por Goya que presidían sus altares, colocados en su sitio en 1788 fecha en la que, como analizaremos más adelante, documentamos datos fehacientes sobre el encargo a Goya y para cuantificar la remuneración de 49.500 rs. que Goya recibió en vales reales procedentes de la administración del Canal.

V.

Arte, comercio y gasto
El Canal Imperial de Aragón como paradigma

El racionalismo dieciochesco implicó la filosofía de la historia en el nacimiento del concepto de *cultura*, forjándolo como un todo complejo en el que Voltaire, al escribir su obra *Le Siêcle de Louis XIV*, incluye una variada serie de instituciones que abarcan las artes, la tragedia, la comedia, la monarquía absoluta, la administración del Estado, la religión, la moral, la ciencia y, con ellas, las relaciones de producción, comercio e instrucción (García Morente, 1995). Décadas más tarde puede constatarse la aceptación y uso de este abanico de *realidades abstractas* a través de la incorporación de algunas de estas *realidades* al *Diccionario de la lengua castellana* en su edición de 1791, en el que la *cultura* sigue manteniendo la acepción relacionada con la agricultura *—labores y beneficios que se dan á la tierra para que fructifique—* ampliando esa utilidad al *estudio, meditación y enseñanza, con que se perfeccionan los talentos del hombre*. De modo que, como señala Gustavo Bueno, prácticamente desde su aparición el concepto de *cultura* metamorfosea su vínculo con la naturaleza en un vínculo con el alma humana: habrá personas cultivadas y personas incultas; habrá naciones cultas y naciones salvajes (1996: 15). La utilización de esos conceptos individuales en los discursos relativos al ámbito colectivo y público se recogen en los de utilidad pública, equidad en la justicia, gratitud como valoración de los inteligentes ante el riesgo de equivocarse y libertad de instrucción para que fructifiquen las ideas.

Todos, o prácticamente todos, los conceptos aparecidos en la obra de Voltaire estarán presentes en el *Elogio de Carlos III* leído por Cabarrús en la Junta General de la Real Sociedad Económica de Madrid el 25 de julio de 1789. Aquí, la justicia y la utilidad pública compendiaban todas las demás propuestas de una política emanada desde los principales órganos de dominio de la monarquía en las casi tres décadas de ese reinado. Amparado en esa fe en las capacidades de la organización política cuando el objetivo era el progreso, Cabarrús defendía que la autoridad legítima se afirma más con la propagación de las *luces* y, consecuentemente, identificaba sus enemigos en una práctica de larga tradición en la monarquía española:

La felicidad de los súbditos es el grande objeto de toda soberanía, y el fomentar y aprovechar su ignorancia, el satisfacerlos momentáneamente, y lisonjeando sus preocupaciones preparar su desgracia sucesiva, es una verdadera conspiración, tanto menos digna de celebrarse quanto es mas fácil y libre de riesgos.

Para conjurar esos males y subsanar sus consecuencias, Cabarrús convoca

un corto número de verdades elementales: un país adquiere siempre toda la industria que es capaz de tener, como no haya obstáculos que contrarresten su energía espontanea: que estos obstáculos vienen de la naturaleza, de la legislación ó de la opinión: que los de la naturaleza se dirimen con abrir comunicaciones: los de la legislación con destruir prohibiciones absurdas, derechos excesivos, ó ilusorios y trabas ó arbitrios exterminadores (1789: XXX).

Esas son las obligaciones del gobernante que, complementadas con la libre circulación de ideas y conocimientos, es decir, de nuevas proposiciones culturales, harán viable el proceso de aculturación necesario para la transformación de la industria y, con ella, la mejora de las condiciones de vida de las gentes. El núcleo fundamental del proceso de crecimiento económico que los ministros de Carlos III esperaban lograr con la racionalización de la infraestructura artesanal y agraria, era la acción legislativa para eliminar las restricciones al libre comercio interior y con América. Pero, buscando también el compromiso activo de los individuos en la búsqueda del bienestar común, la educación era imprescindible para lograr esa implicación colectiva en el proyecto social. Entre los objetivos *culturales* aplicables a la instrucción de los individuos, estaba la dignificación de los oficios anteriormente considerados *viles* por aquella clase social que, según Sempere y Guarinos,

parecía que se degradaba por ocuparse en cultivar con sus manos su patrimonio, ó en ganar el sustento con la industria. Menos malo, y menos vergonzoso se creía el mendigar, que el manchar los dedos con el contacto de los instrumentos mecánicos. (1782: 283)

El gasto era, con mucho, el mayor obstáculo para llevar a cabo cualquier programa cuyo destino fuera únicamente la instrucción publica de las personas, como ha puesto de manifiesto Rose-de Viejo (1981) en su estudio del proyecto de grabar las mejores pinturas de autores extranjeros y españoles que había en las colecciones reales, inspirado por el *Conde de Floridablanca quando entró en el Ministerio*. Una propuesta ministerial fundada sobre la utilidad de instruir y divulgar, que nunca llegó a fructificar *à causa de los gastos q^e^. ocurrieron à la corona en aquel tiempo*. Un proyecto que Rose señala como posible aliciente económico para que Goya grabara en cobre diecisiete obras de Velázquez existentes en el Palacio Real en 1778 y 1779. El proyecto databa de los primeros años del ministerio de Floridablanca, siguiendo las recomendaciones de Mengs en el decenio de 1770 sobre la importancia del estudio de Velázquez, complementadas con las reiteraciones de Ponz de que se hiciesen grabados de

las obras existentes en las colecciones reales. A pesar de que oficialmente hubiera sido un programa considerado de gran alcance, sin duda fue arrinconado por la competencia ejercida por la provisión de gastos para la guerra, como ocurriría más tarde con la construcción del Canal, en uno de los *dos momentos muy precisos en los que la política exterior española, liderada por Floridablanca, se enfrentó a la amenaza de guerra: 1777-1779 (amenaza) y 1779-1783 (guerra contra Inglaterra), y 1789-1795 (amenaza de guerra contra Inglaterra y guerra contra la Convención francesa)* (Pérez Sarrión, 1996: 236).

La mejora de la administración pública y municipal, la educación, la industria, las obras públicas, la destrucción de errores y la propagación de las luces y conocimientos útiles, formaban parte de los objetivos con los que Floridablanca, Cabarrús, Campomanes y otros ministros de Carlos III querían modernizar el país. A diferencia del proyecto de grabar los cuadros, los gastos que ocasionaba la construcción del Canal no *entibiaban* el afán del rey por llevar a cabo una obra de tanta *influencia y utilidad*, y los caudales empleados en las pinturas que se hicieran para distintos edificios formaban parte, al igual que los edificios de utilidad religiosa, del programa industrializador como elementos imprescindibles en el proceso de subjetivación bajo el dominio religioso:

> Era este un Proyecto inscrito en la idea de protección de todas las artes y todos los conocimientos útiles que había alentado la creación del Gabinete de Historia natural, el Jardín botánico, las escuelas de Química y de Náutica; la instauración del estudio de Matemáticas, Derecho de gentes y Economía civil como sustitutos del escolasticismo; y connaturalizaba el buen gusto de Grecia y de Roma adornando con el pincel encantador de Mengs los palacios que levantaba magestuosa la Arquitectura. (Cabarrús, 1789: XXXIII)

Aunque el gasto en las pinturas formaba parte del adorno, era imprescindible para completar las actuaciones de la industria y la arquitectura en el espíritu del buen gusto, lo que sugiere que debía hacerse con moderación y estar inserto en un proyecto relacionado con el incremento del comercio.

Para el Ministerio de Hacienda, el gasto que suponía grabar *quatrocientas estampas* como señalaba Isidoro Bosarte, con las que *se podía dar una idea suficiente de la Galería Española, ó invenciones originales de los españoles*, no era prioritario frente al aprovisionamiento de recursos para la guerra, sobre todo, porque el gasto no estaba destinado a la expansión del comercio o el fomento de la industria, sino que, como indicaba Preciado de la Vega, entre *los buenos efectos, que pueden dimanar de las estampas y su uso*,

> [...] El primero es el de divertir por la imitación, representándonos por su Pintura las cosas visibles. El segundo es el de instruirnos de una manera mas fuerte y mas pronta que por la palabra. [...] El tercero el de abreviar el tiempo, que se emplearía en volver á leer las cosas, que se fueron de la memoria, y refrescarla en una ojeada. El quarto el de representarnos las cosas ausentes como si las tuviésemos delante de los ojos, las

> quaIes no podríamos ver si no haciendo penosos viages y grandes gastos. El quinto el de facilitar la comparación de muchas cosas juntas, mediante el poco sitio que las estampas ocupan, aunque sean diversas y en gran numero. El sexto y ultimo el de formar el gusto, à las buenas cosas, y el de dar á lo menos una tintura de las bellas Artes, que á los hombres civiles no se les debe permitir, que las ignoren. (1789: 316)

La canalización del agua del Ebro no solo era un procedimiento modélico para la modernización del país, sino también una empresa de ordenación del territorio y del proceso de crecimiento poblacional, pues uno de los objetivos fue fomentar asentamientos residenciales como mecanismo inverso a la despoblación rural y la emigración hacia las ciudades. Bajo el mandato de Pignatelli se podría decir que contemporizaba todos los enunciados que en muchos casos no eran sino promesas bienintencionadas de los ilustrados: era un proyecto que ponía en práctica los últimos conocimientos de ingeniería, proporcionaba trabajo a los más desfavorecidos; el riego y la navegación eran instrumentos que asegurarían el progreso, revertía el desaprovechamiento de las potencialidades agrarias; la instalación de fábricas de manufactura incrementarían considerablemente el comercio y fomentaba el interés por la renovación de las técnicas en las nuevas tecnologías desarrolladas en Francia o Inglaterra, mediante el adiestramiento de operarios españoles proporcionado por artífices extranjeros contratados exprofeso. Una vez salvadas las mayores dificultades técnicas y financieras, la obra fue ensalzada por su interés social, tanto como por sus cualidades técnicas, y parecía ejemplarizar el modo de erradicar las prácticas que habían inspirado a generaciones anteriores

> un entusiasmo del qual aun no acabamos de convalecer: que convirtió en héroes à los Españoles, pero siempre en perjuicio de España: que regó con nuestra sangre los vastos é infelices dominios que poseía, y los que su insaciable y mal combinada ambición la hacía apetecer: que sobresaliendo solamente en la detestable ciencia de forjar cadenas, ató mas fuertemente nuestras manos vencedoras que las de los pueblos que le vencimos; y que finalmente cubrió con laureles estériles y escasos el abismo que arrastraba la nación entera. (Cabarrús, 1789: III)

La industria, el modo de llevar a cabo las transformaciones, las formas de compromiso social o el carácter firme de la política para erradicar las *lacras que habían convertido la más extensa monarquía en la más débil nación*, que Cabarrús resaltaba entre las virtudes de Carlos III, formaban parte también del

> discernimiento de lo mejor, que es lo que llamamos Buen Gusto, [...] una virtud muy dilatada, y que lo corre todo, bien que de diferente manera, y con diversos fines y respetos. Primeramente se mezcla en las producciones que dependen de la inteligencia, y de la industria, y luego entra en las acciones de la voluntad. (Sempere y Guarinos, 1782: 14)

O, como señalaba Sástago (1796*b*: XXXIV) elogiando la persuasión con que Pignatelli orientó sus actuaciones como protector del Canal y como miembro de la Económica o impulsor de la Casa de la Misericordia; basando su ideario en que

> las Sociedades, en cumplimiento de su Instituto, deben mirar con preferencia aquellos Establecimientos que están destinados para procurar la felicidad pública, y desterrar del País la miseria [...].

El fomento de la utilidad de los saberes, la moderación en el gasto con fines innecesarios y la dignificación que todo individuo debe aspirar a conseguir, compendiaban el buen orden de los comportamientos sociales.

A diferencia de la radicalidad con que Antonio Arteta de Monteseguro (2008: 137) teorizaba la libertad de comercio y los obstáculos al progreso de la industria en 1783, por causa de los *Gremios y Hermandades de las várias clases de nuestros Artesanos que motivan gastos inútiles* y, entre otros inconvenientes, *imposibilitan á los naturales, cierran la puerta á las habilidades de afuera, quitan la honesta emulacion*, Pignatelli actuó con mucha más cautela en el modo de aumentar la producción de las manufacturas y de facilitar su transporte hacia América a través de la navegación. El proceso implicaba profundas transformaciones tanto en el modo de producción como en la movilización de la mano de obra. A diferencia de Arteta que teorizaba sobre *la abolicion de estas travas y embarazos* como paso previo a la llegada de *Extrangeros hábiles que puedan dirigir nuestras manifacturas*, Pignatelli había elegido, precisamente, desembarazarse de los extranjeros que dominaban la dirección del *Proyecto* con la Compañía de Badín, confiando en la capacidad de los aragoneses para lograr la modernización de las infraestructuras y el progreso de la nación.

La organización de los recursos humanos según la consideración que le merecían a Pignatelli se convirtió en un dispositivo capaz de poner en práctica nuevos modos de producción basados en el empleo de los conocimientos técnicos. Las reuniones de trabajadores del Canal que semanalmente convocaba en las capillas como punto de reunión fomentaron la confianza de los empleados en la institución y en sus propias capacidades para llevar a cabo su cometido, en una idea de progreso y beneficio público.

En medio de este proceso de aculturación, donde la cultura está estrechamente relacionada con los saberes productivos y las capacidades de instrucción, Pignatelli consideraba que era posible reformar las ordenanzas gremiales sin por ello desarraigar a los artesanos de sus formas de vida. Es por eso por lo que mantuvo posiciones diferenciadas con Normante, cuando la Económica pretendió imponer el Plan Gremial contra la voluntad de los gremios de Zaragoza. Pignatelli dejó muestra de esa protección paternalista, pero compensatoria con el compromiso de los trabajadores, al elaborar unas ordenanzas que garantizaban la estabilidad laboral de los empleados del Canal frente a iniciativas despóticas como la de su sucesor Sástago, como se demostró cuando este solicitó ampliar sus poderes para poder despedir a quienes no estaban conformes con su programa de reforma administrativa y de trabajo del organigrama laboral de la Empresa de los Canales.

Gracias a las *férreas ordenanzas* con las que Pignatelli impuso el orden de trabajo necesario para la construcción del Canal, los empleados no fueron víctimas de prácticas de desarraigo por causa de una competencia indiscriminada con quienes desde cualquier parte llegaran mostrando mayores habilidades que los trabajadores aragoneses. Del mismo modo, mantuvo siempre ese vínculo con el aragonesismo profesado por sus paisanos ilustrados, en el que Goya era uno de tantos avecindados en Madrid, pero convivientes en un reducido mundo de familiares y paisanos. Pignatelli fue consciente del peligro de desmantelamiento del sistema de producción gremial, en el que el modo de producción llevaba asociado un vínculo cultural entre el artesano y sus productos, mediante el cual el producto artesanal contenía parte de la vida del artesano. Esa era una práctica cultural, que Pignatelli supo trasmutar en forma de compromiso de los trabajadores del Canal con la totalidad de la idea del *Proyecto*. Para lograr ese objetivo, Pignatelli convirtió las misas dominicales y las capillas en las que se celebraban en centros de reunión y análisis del sistema de producción en la construcción del Canal.

Pignatelli logró un compromiso fiel de los empleados y trabajadores del Canal con los idearios del *Proyecto*. No se trata de un asunto de disciplina, una aceptación del trabajo como mejor forma de obtener los emolumentos necesarios para un modo de vida, es un asunto ideológico, cultural, también de trabajo, pero sobre todo es un compromiso con la esperanza del éxito de la empresa, con la voluntad de llevar a cabo las operaciones que son necesarias para cumplir ese objetivo. Un compromiso con la idea de progreso que permitirá poner soluciones a la miseria, la pobreza, la falta de recursos para la vida de las gentes dependientes únicamente del trabajo agrario, del favor de la nobleza o de las iniciativas de la Corona.

Aunque desde los supuestos de efectividad y utilidad social, la legislación gremial resultaba un obstáculo para la modernización del artesanado y, finalmente, los gremios resistieron el intento de aplicación de las nuevas ordenanzas elaboradas por la Económica zaragozana, para ilustrados como Bernardo Ward o Campomanes era muy conveniente instalar las fábricas en las aldeas, no muy lejos de las ciudades que consumirían en primer lugar los productos elaborados y surtirían de mano de obra a las fábricas, para que artesanos y campesinos añadieran a la producción industrial sus propios productos artesanales en los que se ocuparía también a mujeres y niños (Elorza, 1970: 31). La ocupación de las mujeres tampoco era un asunto trivial, pues a lo largo del siglo tuvieron un proceso de exaltación y reconocimiento público que tuvo su máxima expresión instructiva en las varias ediciones y traducciones de la obra *Il newtonianisme per la dame* (Algarotti, 1737) que, aunque sería incluido en el *Index librorum prohibitorum*, dos años después de su publicación ya formaba parte de la biblioteca de Isabel de Farnesio, y el éxito entre las damas acomodadas durante las décadas siguientes a su publicación, le convirtió en uno de los principales canales a través del cual

las ideas de Newton penetraron como entretenimiento en la sociabilidad ilustrada más allá de los estrechos recintos académicos. Este reconocimiento público del papel de las damas en la sociabilidad ilustrada fue finalmente canalizado en favor de la utilidad y el ahorro que suponía su protagonismo en la economía doméstica de las familias. Esta exaltación de las damas era matizada de modo utilitarista hacia la construcción del rol doméstico de la mujer por Bernardo Ward, como objeto de regulación en la utilidad y el ahorro:

> Havrá en España mas de millón y medio de mugeres, que viven poseídas de la ociosidad; y además de la utilidad de sacarlas de ella, para que ayuden á mantener sus familias, concurre la razón principal de la crianza de sus hijos. (Ward, 1767: 104)

Prueba de que el interés por incorporar a las mujeres al sistema productivo no fue solo una cuestión retórica en los discursos de los ilustrados, es el contenido profundamente utilitarista del discurso pronunciado por la condesa de Montijo en 1797, ante la Junta de Damas de Honor y Mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid. Quien había logrado participar en la más importante institución para el progreso económico de la nación, según los cánones de nuestra Ilustración, realizaba un elogio fúnebre de la marquesa de Valdeolmos, amiga y compañera suya en la Sociedad Económica, haciendo verdadero hincapié en las cualidades como esposa, madre, ama de casa y amiga, pero sobre todo en su dedicación ejemplar a la crianza y educación de sus hijos, y la amabilidad y afecto mostrados por amor a su marido; naturalizando, de ese modo, nuevas formas de habitar un espacio doméstico estructurado en torno a la arquitectura renovada, a la que acompañarían paradigmáticas pinturas de *familia* como la de los reyes realizada por Goya a instancia de la reina María Luisa de Parma en 1800.

En ese discurso, la condesa de Montijo enfatizaba el valor de aquellas que eran capaces de menospreciar *todas aquellas gracias y atractivos que suelen ser el encanto y muchas veces la desgracia de nuestro sexo*, identificadas en mujeres que habían sido capaces de proyectar su sociabilidad en actividades públicas, emanadas del aprendizaje que Algarotti propugnaba para la instrucción elevada de la mujer. Contradiciendo su propia actividad en la Económica Matritense, llamaba a cuidarse de *imitar a aquellas insensatas que constituyen solo la felicidad en atraerse por estas prendas exteriores la admiración de entes no menos insensatos y tan ligeros y frívolos como ellos* (*Cfr.* Bolufer Peruga, 1998: 91). Ese rechazo a la cultura visual de un pasado reciente ilustraba la involución política del momento y enunciaba premonitoriamente la inserción de las mujeres en una productividad característica de la industrialización decimonónica.

Esta idea de asentamientos de población que incluyeran no solo a los trabajadores, sino también al resto de la familia, implicaba proporcionar a las familias medios adecuados para la instrucción, en primer lugar, la religiosa, allí donde los núcleos pudieran adquirir una cierta entidad. Una vez establecida la

libertad de comercio, los asentamientos próximos a los núcleos de producción eran una forma de evitar el desarraigo de campesinos y artesanos y, por otra parte, una salvaguarda económica para soportar los altibajos de la industria.

En la materialización de esos asentamientos habría de intervenir también el Ayuntamiento zaragozano, pues la actividad del Canal no era suficiente para que se formaran núcleos de población funcionalmente vinculada a las actividades comerciales impulsadas por la navegación. Las discrepancias de Pignatelli con el Plan Gremial elaborado por Antonio Arteta de Monteseguro y su colega de canonjía Juan Antonio Hernández y Pérez de Larrea y aprobado por la Junta de la Económica en marzo de 1779 (Forniés Casals, 1978), no podían manifestar un rechazo a la política de transformación de los modos de producción gremial, tan importante para Cabarrús y Floridablanca en busca de la libertad de circulación de mercancías y operarios. Sus discrepancias parecen más bien responder a una estrategia de proteccionismo local. Para el protector y alma del Canal, el Plan Gremial parecía crear más problemas de los que resolvería. En 1783, la balanza en la oposición al Plan, formada por el Ayuntamiento, una parte de la Real Audiencia, todas las órdenes religiosas, una parte de la nobleza y el protector del Canal (Pérez Sarrión, 2008: 24), parecía inclinarse a su favor. El reparto de tierras novales, propiedad del Ayuntamiento, tan solo dos meses después de que en mayo de 1784 se suspendiera definitivamente la aplicación del Plan, explica perfectamente la alianza de Pignatelli con el Ayuntamiento.

En esa idea de cultura hay que inscribir el concepto de *utilidad* y progreso que las imágenes religiosas debían hacer visibles, ejemplarizando los modos de adecentar la imagen del país, tratando de

> desterrar de los templos religiosos las indecentes vulgaridades introducidas por el mal gusto y por la moral laxa, y dotar a las poblaciones de una arquitectura que identificara al individuo con la honrada sencillez y la feliz utilidad, en la adecuada contención del gasto. (Ureña, 1785)

Las pinturas que *adbocaran* los edificios religiosos debían expresar, de manera sencilla, el buen gusto del estilo arquitectónico y su utilidad para cambiar la imagen que de *la España* se tenía en otras cortes de Europa, y las que hacían presente la figura de los reyes o del personaje pertinente a la ocasión que hubiera demostrado haber cumplido con los objetivos hasta el momento de su fallecimiento, responderían al gusto y la cultura visual del momento. Pero debía hacerse sin enfrentamiento con los modos tradicionales de expresión de la representación de las imágenes religiosas, en las que los legos eran capaces de reconocer las formas de la liturgia, sin dar lugar a que los artífices zaragozanos que trabajaban al amparo de las ordenanzas gremiales resultaran contrariados o el gremio impugnara el trabajo por haber sido realizado por un artista que no residía en Zaragoza. Probablemente, Goya continuaba matriculado en el gremio de pintores

de Zaragoza y conservaba su derecho a trabajar en el reino de Aragón, pero siendo notorio que vivía en Madrid, tampoco podría descartarse que otros artífices zaragozanos protestaran si realizaba trabajos que debían ejecutarse por artífices completamente autorizados por la ordenanza. Este podría ser uno de los motivos por los cuales Goya quisiera que no se supiese que había pintado la *Asumpta* para un altar de la iglesia del Carmen de Zaragoza (Torralba Soriano, 1992).

Después de las desavenencias con los miembros de la fábrica del Pilar que estaban cerrados a las necesarias innovaciones, Goya esperaría alguna oportunidad para resarcirse del mal recuerdo y dejar de *quemarse bibo*. En Zaragoza seguían estando sus mejores amigos y Juan Martín Goycoechea había sido nombrado por Pignatelli en 1772 tesorero del Canal con un salario de 200 ducados anuales, lo que nos garantiza su buena relación. Como canónigo, Pignatelli tampoco había estado de acuerdo con Matías Aullé en el rechazo de los bocetos, de modo que si eran necesarias pinturas para presidir o *adbocar* en edificios del Canal, el encargo a Goya reunía toda suerte de oportunidades para que la gran empresa de industrialización confiada al *Proyecto* trascendiera más allá del ámbito local aragonés.

Si consideramos el ensamblaje cultural del *Proyecto* en el ideario de producción e instrucción reconocible en diferentes programas ministeriales, hemos de convenir en que Pignatelli no tenía demasiadas opciones a la hora de elegir al artista capacitado para llevar a cabo la realización de pinturas que, de forma sencilla pero inteligente, conciliaran la idea de progreso, instrucción, religiosidad y buen gusto, cumpliendo con el programa economizador emanado desde la Academia de San Fernando y con el ilusionismo religioso necesario para que las gentes identificaran las pinturas de altar como artefactos sustitutorios de los tradicionales retablos que poblaban las grandes y pequeñas iglesias del país. Goya no era todavía el gran artista que llegaría a ser, pero nadie como él había sido reconocido en Aragón como artista capaz de satisfacer esa necesidad de representar los idearios religiosos de acuerdo con los ideales de respeto y sencillez, alejados de toda

> superstición, este enemigo cruel del género humano, y que parece haber nacido con él: la superstición que sigue las huellas de la religión para ultrajarla, como aquellas plantas parásitas. (Cabarrús, 1789: XXII)

Las capillas y las pinturas religiosas que las *adbocaban* fueron paradigmáticos dispositivos de subjetivación para que los trabajadores del Canal asumieran el impagable compromiso de fidelidad al ideario del *Proyecto*. Un compromiso asumido, en el que posiblemente podríamos encontrar trazas ideológicas más o menos equivalentes a las del funcionamiento del dispositivo *panóptico*, pero netamente diferenciadas por su posicionamiento cultural y su concordancia con las ideas de progreso y contención del gasto innecesario.

VI.

Las pinturas de Goya para el Canal: encargo y funcionalidad

Aunque distintos autores dan por seguro que fueron varias las obras que el Canal Imperial de Aragón encargó a Francisco de Goya destinadas a *adbocar* las capillas existentes desde Fontellas hasta Zaragoza, además de varios retratos que presidían en la casa de compuertas del Bocal, los estudios existentes sobre estas obras se han limitado a una datación aproximada de las tres obras destinadas a la iglesia de San Fernando de Torrero, sin apenas contextualizar estos encargos y sin adentrarse en su fortuna crítica en relación con el alcance del *Proyecto* como agente cultural que, siguiendo el ideario a la vez ilustrado y religioso del protector Pignatelli (fig. 13), estarían destinados a la función representativa y a la utilidad de los oficios religiosos como medios de sociabilidad insertos en la rígida disciplina de trabajo que impuso Pignatelli.

Entre las excepciones a la historia catalográfica y a las biografías que se sucedieron en el siglo XX, encontramos un número monográfico que publicó en 1928 la revista *Aragón*, dedicado íntegramente a Goya, en el que se abordaba una visión poliédrica en torno a la figura del artista en una perspectiva aragonesa. Entre las problemáticas abordadas era innovadora entonces la idea del historiador A. Giménez Soler (1928), quien lamentaba que las conmemoraciones del centenario del pintor no hubieran alumbrado un libro serio y completo, fruto de una concienzuda investigación sobre las vicisitudes de su vida, estudiando la cultura de su tiempo y poder ubicar así su obra como ilustración gráfica de la realidad social en la que vivió. Entre la diversidad de propuestas incluidas en la publicación, se hallaba el extracto de un documento exhumado del ACIA por el entonces director del Canal Imperial y académico de la de Bellas Artes de San Luis, Antonio Lasierra Purroy, en el que Tiburcio del Caso daba *Razon...* en 1813 de *los papeles, pinturas y objetos de bellas artes que existían en el año ocho en las oficinas y edificios de los canales Imperial y Real de Tauste y han sido extraídos la mayor parte por el Gobierno francés:*

> *En la iglesia del Monte Torrero se hallaban los quadros siguientes todos de excelente pintura y son a saber:*
>
> - *El principal representaba la aparición de San Isidoro Arzobispo de Sevilla a San Fernando Rey.*

- *El segundo a Santa Isabel Reina cerrando las llagas a una enferma.*
- *El tercero a San Hermenegildo Rey puesto en prisión.*
- *En la Capilla de la Casa Blanca existía un cuadro de Nuestra Señora del Pilar.*
- *En la de las obras del Jalón otro de la Purísima Concepción.*
- *En la iglesia del Bocal el quadro que representaba a San Carlos Borromeo. En el palacio nuevo del Bocal se hallaban bajo dosel los retratos de S. S. M. M. D. Carlos IV y Dª. Luisa de Borbón y el del Emperador Carlos V.*
- *Ultimamente se hallaba en el mismo palacio un cuadro de D. Ramón Pignatelli del natural puesto en pie*[43].

Las celebraciones del centenario instalaron definitivamente a Goya en España, comenzando un ciclo en el que *Goya y su arte serán centrales en el proceso de españolización del pasado pues nadie como* él, *ni nada mejor que su obra, para armonizar modernidad y tradición, progreso e identidad, europeización y casticismo* (Vega y Vidal, 2013). Una nueva guerra y el triunfo franquista desviaron el curso de la modernización de la historiografía, instrumentalizando las imágenes pictóricas descontextualizadas de algunas de las obras de Goya , como dispositivo político para sobrevolar ideológicamente la historia patria en busca de la esencia de la españolidad perdida y como dispositivo de borrado de cualquier rastro de modernidad y progreso.

Localizados los orígenes del arte español en la época gloriosa de la unificación de los reinos mediante el yugo y las flechas, ninguna propuesta periférica, contaminada por la masonería, como la revista *Aragón*, habría de ser considerada por historiadores de relevancia como eran entonces A. de Beruete, F. J. Sánchez Cantón o E. Lafuente Ferrari, entre algunos de los que se ocuparon de Goya, ni tampoco por quienes ya formaban parte de la estructura académica, en un ejercicio de marginalización directamente vinculado al proceso de centralización académico y museístico que caracterizó el desarrollo de la historia del arte bajo el franquismo[44].

43 ACIA, Caja 587, Leg. 1, n.º 7, trasladado a caja 1109.

44 Un ejemplo de ese interés purificador centralista, que incluye un consciente ocultamiento por parte de los historiadores autorizados, son las cartas de protesta que la tataranieta de Goya, Purificación Sainz de Goya, escribió a personalidades de la época quejándose de la marginación a que las comisiones organizadoras de las celebraciones del centenario de su tatarabuelo estaban mostrando con los únicos familiares directos supervivientes. La prensa de Gerona, donde vivía y era reconocida como tal descendiente de Goya, recoge, entre otras noticias, una carta al alcalde de Zaragoza, Miguel Aullé Salvador, en la que le daba noticias históricas de su familia y se lamentaba de que *siendo conocidos y no nombrados, no solo se nos hace un feo a nosotros, sino a la memoria de Goya* (*Diario de Gerona de Avisos y Noticias*, 24 de abril de 1928, p. 2). Años después, Lafuente Ferrari recordaba algunos episodios de la vida de Mariano Goya *niño mimado, hijo pródigo, especulador y calavera* (1947). *Doña Pura*, como era conocida su nieta, vivió en la localidad madrileña de Bustarviejo desde 1933 hasta su fallecimiento en 1964. Lafuente no podía ignorar ese dato si, como señala, *gentes relacionadas con los descendientes de Mariano Goya*, a las que preguntó en Bustarviejo, *me dieron los primeros datos para una indagación que hube de proseguir después en el pueblo de La Cabrera*, sin embargo, en su texto no aporta referencia alguna sobre la última descendiente del pintor.



Fig. 13: *Retrato de Ramón Pignatelli Aragón y Moncayo*. Confederación Hidrográfica del Ebro. Fondos del Canal Imperial de Aragón.

Noticias de este tipo aparecidas en medios *periféricos* eran más apropiadas para la reflexión y el estudio que para la exaltación del sentimiento y búsqueda de *lo español*, tan patente desde las celebraciones que tuvieron lugar con ocasión de la repatriación de los cuerpos de tres ilustres *afrancesados* —Leandro Fernández de Moratín, Juan Meléndez Valdés y Francisco de Goya—, por lo que eran de poca utilidad para la tarea de inventario, catalogación y formación del canon de los estilos en el escenario institucional en el que se ha desarrollado la historia del arte en España y sus profesionales, ya fuera en torno a las academias de bellas artes con la de San Fernando de Madrid a la cabeza, los museos capitaneados por la pinacoteca del Prado o las cátedras surgidas en la universidad desde 1904 (Vega, 2009).

A falta de los *cuadros* desaparecidos como consecuencia de la guerra de la Independencia, tampoco había *pinturas* que representar o detallar en los textos y, sin ellas, tampoco existía el objeto que se describía como ejercicio previo al inventario y catalogación inserto en la historia de los estilos; epítome del repertorio metodológico que ha caracterizado a los historiadores españoles prácticamente durante un siglo.

El escaso desarrollo de la Historia del Arte como disciplina universitaria durante el primer cuarto del siglo XX, la involución que supuso el sometimiento de los saberes a las apologías militaristas durante la larga posguerra, y la peligrosa caracterización de los intelectuales como enemigos del franquismo, afianzaron una deriva académica y museística hacia la expertización, en la que ni tenía cabida la revisión crítica de la historia, ni eran necesarias las novedades metodológicas para dar a conocer el patrimonio cultural.

Ni Manuel Broto Abizanda, Margarita Nelken, Ramón Gómez de la Serna o Carmen Latorre y sus compañeras María Teresa Santo y Aurora Giménez que abordan una revisión de obras de Goya desde la óptica del incipiente movimiento feminista, y algunos otros autores que escribían sobre Goya en ese número de *Aragón*, poblarían la nómina de los historiadores del arte de la época del franquismo.

Por otra parte, tampoco quedaban en el Canal pinturas originales de aquella época, por lo que tampoco publicaciones como la de Giménez Soler y Lasierra Purroy (1932) que divulgaron la historia del Canal recogieron los datos exhumados por Lasierra. Incluso el estudio de Pardo Canalís en el que se recogía ese documento, lo hacía como elemento secundario, casi obligado, para identificar las pinturas que decoraban los altares de la iglesia de San Fernando de Torrero.

Publicado en una época en la que Goya despertó gran interés entre historiadores, como ponen de manifiesto los catálogos elaborados por J. Gudiol (1970) y P. Gassier (1974), el texto de Pardo Canalís ha servido de referencia para la datación de los tres bocetos que se conservan de las pinturas de la iglesia de Torrero (fig. 27), pero el reduccionismo científico del método catalográfico sitúa las obras al margen de su contexto histórico, elude adentrarse en su fortuna crítica en relación con el impacto cultural del *Proyecto* y, como consecuencia, conduce al historiador a conclusiones erróneas sobre su datación.

En aquel número de la revista *Aragón* publicaron artículos historiadores muy conocidos que se ocuparon en numerosas ocasiones de la vida y las obras de Goya, como Elías Tormo, A. L. Mayer, J. Camón Aznar, y otras y otros autores que sin mantener una relación específica sobre la obra del aragonés aportaban datos e ideas en el espíritu de poner en valor las obras de Goya, sorprendiendo por la *modernidad* de los temas tratados y dejando a un lado el interés catalográfico y el *bello ideal* como norma de valoración de la pintura. Optando por la diversidad de criterios, se daba entrada a la visión feminista de la obra de

Goya a través de Margarita Nelken, al tema de la mujer y la moda o la relación entre las *Majas* y la *Olimpia* de Manet.

Encabezaban la publicación dos personajes que informan sobre la conjunción de un interés político e histórico en la selección de escritores de diferente procedencia y ocupación, así como la oportunidad de dar a conocer variaciones temáticas y puntos de vista diferentes en torno a Goya, siguiendo las preocupaciones del momento. Si el director de la revista M. Marín Sancho[45] aportaba saberes adquiridos en su polifacética actividad como periodista, dramaturgo, archivero, paleógrafo o crítico de arte y literatura, A. Giménez Soler[46] aportaba el aplomo científico del historiador, apuntando la necesidad de enfocar los estudios sobre Goya conociendo *la realidad contemporánea suya, la que pasaba delante de sus ojos* (1928: 65), los acontecimientos, las vicisitudes de su vida, entre las cuales, resulta obvio decir, estaban las relaciones con sus amigos aragoneses y las instituciones que realizaron encargos.

Fueron N. Glendinning y J. Baticle quienes abordaron la cuestión de las relaciones de Goya con Aragón, para conocer el proceso de su integración en la sociedad cortesana madrileña. Glendinning (1988: 74) señalaba la importancia del factor demográfico y las reducidas dimensiones de la sociedad zaragozana de la que partía Goya, para valorar las redes de apoyo mutuo basadas en la conciencia de la nueva realidad económica y cultural despertada por la Ilustración. Baticle (1988 y 1992) contextualizaba los encargos recibidos por Goya en las primeras décadas de su integración profesional en la sociedad madrileña, vinculando esta sociabilidad y la producción del artista durante la década de los ochenta, con las relaciones establecidas entre Juan Martín Goycoechea y Francisco Cabarrús desde la fundación del Banco Nacional de San Carlos del que Goycoechea era representante en Zaragoza, por las cuales llegó Goya a Jovellanos, Ceán Bermúdez y Floridablanca.

Poco después de estas publicaciones, Arturo Ansón (1995*a*: 151) desgranó en extenso las conexiones entre muchos de los encargos recibidos por Goya tras su llegada a Madrid y las relaciones con sus amigos zaragozanos, y con otros que le facilitaron relaciones con la nobleza, como su paisana M.ª Teresa de Vallabriga, a la que conoció gracias al viaje de 1783 invitado por el infante don Luis a Arenas de San Pedro; todas ellas permeadas por el acendrado sentir aragonés de Goya[47].

45 Periodista, dramaturgo, archivero, paleógrafo, crítico de arte y de literatura, fue fusilado en 1936, acusado de masón por requetés y falangistas (Castro, 2008).

46 Andrés Giménez Soler fue historiador en la cátedra de la Universidad de Zaragoza, académico de la de la Historia y archivero del de la Corona de Aragón. Reorganizó el Archivo del Canal Imperial en 1921 (Pérez Sarrión, 1975: 12).

47 Entre los empleados del servicio del infante don Luis en Arenas de San Pedro estaba Marcos del Campo Vicente (Salomon, 2014). En 1783, se casaría con María Bayeu y Subías, hermana menor de la esposa de Goya (Ansón Navarro, 1995*b*: 258), de la que en 1840 Javier Goya heredaría una



Fig. 14: F. de Goya. 1787. *San Bernardino, Tránsito de San José* y *Santa Lutgarda*. Monasterio de San Joaquín y Santa Ana. Valladolid.

Un núcleo determinante para acceder a encargos de importancia, que Goya fue ampliando de forma coherente a las afinidades de identidad ideológica, como ponen de manifiesto las referencias que han ido apareciendo en las relaciones de Goya con un abanico de personajes, entre los que podemos encontrar desde su cuñado Francisco del Campo, hasta el ministro Francisco de Saavedra[48]. Un sustrato ideológico determinante, si tenemos en cuenta que incluso las relaciones con su gran amigo Zapater, parecen haberse entibiado cuando este se posicionó claramente a favor de la guerra contra la República francesa entre 1793 y 1795, con la que los ilustrados no estaban de acuerdo.

Si bien es cierto que en ese orden demográfico reducido tiene gran relevancia el mundo personal y privado, no podemos olvidar que también esa división entre lo privado y lo público estaba siendo desestabilizada por los nuevos códigos de sociabilidad y que las instituciones civiles comienzan a tener un peso importante en los encargos artísticos, fundamentado sobre el interés social y público según códigos de utilidad y progreso, tal como hemos visto al contextualizar la tarea de dirección llevada a cabo por Ramón Pignatelli en la construcción del Canal Imperial de Aragón.

parte de la casa de la calle de los Leones comprada en 1799 según consta en escritura pública (AHPNM, P. 22463, ff. 371r.-380v.). Era hombre de confianza de Goya, pues en 1800 ejecutó el remate de la subasta para la compra de la calle de Valverde, 15, *en la cantidad de 126.000 rs. libres para la Memoria en moneda metálica, haciéndose cargo el mismo, de las cargas, y censos que pendientes de si tuviese la casa; y como mas aumento del mismo remate* (AHPNM, P. 21394, ff. 205r.-212v.).

48 De las relaciones duraderas de este ministro con Goya da cuenta Ceán Bermúdez en carta de 1818 a Tomás de Veri, al referirse al cuadro de las *Santas Justa y Rufina*, del que Saavedra afirmaba que era *la mejor obra que pintó y pintará Goya en su vida* y el mejor cuadro *que se pintó en Europa en lo que va de siglo y en todo el pasado pintado para la catedral de Sevilla* (Ansón Navarro, 1997: 93).

Como indica Julián Gállego en el catálogo de la exposición conmemorativa del bicentenario, promovida a instancias de la directiva del Canal Imperial de Aragón (1985), las ideas de progreso, utilidad, lujo, decoro y sociabilidad estaban fuertemente relacionadas con los intereses económicos y políticos que impulsaban la construcción del Canal, de modo que cualquier encargo de pinturas realizado por Pignatelli no podía resultar ajeno a la evolución de las obras, ni a la función a la que se destinaran las pinturas en la propia dinámica de construcción de los tres grandes núcleos que centralizaron la construcción: la presa de compuertas en Fontellas, el acueducto sobre el río Jalón entre Alagón y Grisén y el puerto de Miraflores en el Monte Torrero de Zaragoza. Sin embargo, ese interesante argumento apuntado por Julián Gállego queda sin desarrollar científicamente en ese catálogo, debido a la fuerte presencia de la idea de la desaparición de las pinturas que se impone, eclipsando la posibilidad de un encargo de conjunto a Goya; sin formular al menos una hipótesis sobre los avatares que pudieron sufrir los cuadros desaparecidos. La posibilidad apuntada por Lasierra de que *las obras existentes en el año ocho en las oficinas y edificios de los canales Imperial y Real de Tauste* que fueron *extraídas* según terminología de Tiburcio del Caso por el Gobierno francés (1928), recogida por Pardo Canalís (1968: 360) al indicar que *al retirarse los franceses de Zaragoza, se dieron, no por destruidos si no por sustraídos y, lo que, mientras no haya certeza en contra, permite abrigar la esperanza, por leve y remota que parezca, de su posible conservación en algún paradero desconocido*, aportaba motivos suficientes para investigar la existencia de pinturas desaparecidas, que no destruidas, durante la guerra de la Independencia.

De hecho, poco después de esa exposición, A. Ansón dio a conocer la hipótesis más plausible sobre el modo en que Narciso Lalana podía afirmar que su copia del retrato de Ramón Pignatelli[49], realizada en 1821, era sacada del original de Goya. Ansón identificaba en ese estudio el retrato original realizado por Goya con el que tenían los herederos de Ramón Pignatelli, los condes de Fuentes, a partir de la inscripción que aparece en otra copia que hizo el pintor Alejandro de la Cruz, profesor de la Real Academia de San Luis, entre 1793 y 1800 para la Real Casa de Misericordia; en ella se dice: *Retrato de S^{or}. D^{n}. Ramon Pignatelli y Moncayo. Copia del de D^{n}. Fran^{co}. Goya que está en casa del Conde de Fuentes hecho por D^{n}. Alexandro de la Cruz* (1995*a*, 166).

De modo que puede resultar interesante complementar el argumento de Gállego al hacer hincapié en las condiciones de utilidad y progreso, insistentemente exaltadas por los ilustrados, con la idea de coherencia al elegir el artista que hubiera de realizar el encargo. Si aceptamos el argumento de Gállego, se-

49 Ansón ha identificado a partir de esa pintura, propiedad del Canal, el paraje que aparece en el *Retrato de Ramón Pignatelli* (2,23 x 1,40 m) y datado su realización en 1791, estimando que debió existir también una réplica del original.



Fig. 15: F. de Goya. 1787. *Aparición de la Virgen Niña a San Julián.* Iglesia de la Asunción. Valdemoro.

gún el cual *el escrúpulo de que dedicar a esas artes de luxo el dinero que hacía falta para empresas más prácticas y urgentes, era una inmoralidad* (1985: 15), hemos de aceptar también que si el *Proyecto* se pensaba en términos de futuro y progreso, lógicamente se elegiría a los artistas más modernos y liberales para dejar constancia de la cultura visual de sus ilustrados protectores.

Los conceptos de *utilidad* en la economía del progreso que hemos visto en el capítulo anterior orientaban por encima de todo las tareas políticas asumidas por Pignatelli, añadiendo a ellas su personalidad austera y perseverante[50].

50 Sobre la entereza de Pignatelli durante su enfermedad, Hilarión Gimeno y Fernández-Vizarra, en la biografía del arzobispo don Agustín Lezo y Palomeque comenta las *cartas escritas en aquella ocasión a sus amigos, por el benemérito don Martín Zapater*, y como en algunas se refleja *toda la intensa amargura que originó aquella desgracia*. Eran cartas de Zapater a Valentín Solanot y

Como ya hemos comentado, asumió el *Proyecto* y su ejecución como un instrumento para la modernización de la economía y la sociedad, que iba más allá del ámbito aragonés. Su afán por promover la industrialización de la zona del canal como extensión económica de la navegación y el riego, le llevaba a pensar en acuerdos financieros con los Cinco Gremios (Giménez Soler y Lasierra Purroy, 1932: 70), como medio de financiación de una institución pública de gran envergadura para beneficio de la sociedad. Bajo el ministerio de Floridablanca, Pignatelli marcó una impronta *reconocible desde la presa del Bocal hasta las viviendas de empleados, iglesias, almacenes, posadas, puentes y acueductos* (Sáenz Ridruejo, 1984: 72).

Como ya se ha indicado, desde el primer momento de su incorporación como protector impuso una selección de personal sujeto a unas férreas ordenanzas laborales (Expósito Sebastián, 1993: 61), optando por rodearse de ingenieros, arquitectos, administradores, contables e incluso personal de categorías intermedias como delineantes y encargados de obra, vinculados al aragonesismo que él mismo profesaba y a los intereses que favorecían el progreso cultural y económico de Aragón. Lejos del fanatismo religioso con el que los predicadores inquisitoriales atacaron la modernización de las teorías económicas, del derecho o la justicia con las que la Económica zaragozana intentaba instruir a sus paisanos, Pignatelli no olvidaba sus obligaciones como deán y, como hemos visto, supo aprovechar muy bien las obligaciones religiosas que pautaba la iglesia, para fomentar el compromiso de los empleados a favor de la realización del *Proyecto*.

Hábilmente fue capaz, a través de las reuniones dominicales a que estaban obligados los empleados después de la celebración de la liturgia[51], de invertir la situación que Sempere y Guarinos denunciaba como intromisión del clero

a Francisco Xavier Pirán entre el 2 de marzo y el 2 de julio de 1793, informando de la enfermedad hasta la muerte de Ramón Pignatelli (Lasierra Purroy, 1923: 34), pero también Vicente Goser y Casellas, administrador de todos los dominios del duque de Híjar en el reino de Aragón, en cartas a su patrón comenta la personalidad del enfermo *guardando aquella fortaleza de espíritu que le ha caracterizado toda su vida y con la propia fortaleza atiende a su último fin, de modo que podrá decirse que su mayor heroicidad ha sido la de su muerte* (AHMZ, C. D. H. Sala II, Leg. 76).

51 *Nada nos parece, que pudiera contribuir tanto à este fin, como la vella idea de la Junta Semanal que en ella se establece,* [...]. *La Junta pues se celebra todos los Domingos, y estan obligados* à *concurrir à ella todos los empleados del Departamento; cada uno de estos, segun su distinto ramo,* ò, *incumbencia, hace alli relacion de las obras que han estado à su cargo, durante la ultima semana, con expresion de los oficiales que ha empleado en ellas, numero de Jornales, y parte de la fabrica en que se ha ocupado cada uno, pues cubicos de silleria, mamposteria, etc...* [...] *No hay duda que con este metodo que facilita las luces, hace necesaria la exactitud, y evita los engaños, se consigue tambien el que el Protector tenga todas las semanas (pues todo se escrive, y se remite sin perdida de tiempo) una relacion la mas circunstanciada de todo lo concerniente à las obras; de modo, que no se sienta una Piedra por pequeña que sea, ni se gasta un real de v*[on]*., sin que llegue inmediatamente a su noticia, pudiendo tambien cotejar el gasto con los adelantamientos, y lo que se ha hecho, con lo que se había dispuesto executar* (Betancourt, 1984).

en asuntos civiles, desactivando el *casi supersticioso apego á los Ritos y Doctrinas antiguas en cosas que no pertenecen al dogma, ni á la disciplina*, de modo que el método de Pignatelli al utilizar ingeniosamente las prácticas religiosas obligatorias, lograba que

> los ingenios guarden una christiana moderación en el modo de combinar, y producir sus ideas pero esta no nos quita la libertad, ni nos ha de hacer esclavos de las opiniones antiguas en asuntos totalmente estraños á la Religión.

Si la ingeniería del *Proyecto* se insertaba plenamente en la vanguardia del progreso, también su impacto cultural se insertaba en el debate sobre lo que se consideraba lujo, lo que era necesario y sus límites dentro del buen gusto y la cultura visual de la Ilustración. Un debate económico, político y cultural que estuvo presente en el último tercio del siglo XVIII, contextualizado en los conceptos de *economía* y *utilidad*. El aragonés conocido por el seudónimo de Melchor de Azagra admitía únicamente el gasto en artes suntuarias cuando eran de utilidad, porque sus funciones estaban *dirigidas* à *la representacion de cosas sagradas capaces de excitar la piedad, y devocion de los fieles, ò bien à la imitacion instructiva de los objetos de Historia natural*, no obstante una crítica tan estricta, tampoco identificaba la pintura como el objeto de mayor importancia en

> los progresos de este mal en nuestro Reino, el qual si bien nunca se elevó al grado de opulencia, y prosperidad, que otros Estados adquirieron con el mas perfecto exercicio de las artes, y comercio, experimentó sin embargo los malos efectos de esta enfermedad política, que al paso que minoró el capital, y medios de promover la agricultura, contribuyó notablemente à nuestra despoblacion,

dejando así un espacio para el debate sobre su utilidad según el cual muchos *panegiristas del luxo [...] encarecen la utilidad, que acarrea para el adelantamiento de la industria nacional, y la oportunidad, que tienen los ricos de gastar sus tesoros y animar la circulacion*.

Al identificar el *desordenado luxo, que ha ido siempre creciendo en este siglo hasta nuestros dias* con una serie de condicionantes políticos y sociales, dejaba suficiente margen para que la pintura tuviera una trascendencia y utilidad en la esfera pública bien diferenciada de la que se le podía otorgar en el ámbito privado, donde podía convertirse en un objeto prescindible. Sus críticas estaban dirigidas principalmente contra

> la mayor desigualdad de fortunas, procedida de la multiplicacion de los vínculos, y mayorazgos: en la decadencia de nuestra industria, que ha avivado la inclinacion al oropel, y falso brillo de las modas estrangeras: en la permanencia casi continua de las tropas en este Reino: en el mas frequente trato, y comunicacion con los estrangeros: en el espíritu de altivez, que ha excitado en muchos el deseo de abandonar sus profesiones, y elevarse à mas alta esfera, pretendiendo disfrazar con la profusion, y

> falso lucimiento la obscuridad de su origen, su ineptitud, y ningun mèrito personal: finalmente en la mala educacion de las mugeres pervertidas en sus mismas casas con los malos exemplos de ligereza, descoro, y ambicion. (Asso, 1798: 266-287)

El gran proyecto de industrialización en que se estaba convirtiendo el Canal desde que en 1786 el agua llegara a Zaragoza, debería dotarse de edificios religiosos que, netamente diferenciados del estilo ostentoso que Ponz y algunos obispos rechazaban por su falta de buen gusto y por el derroche económico que suponía para la nación, facilitaran el ejercicio de las obligaciones religiosas prescritas por la Iglesia a las gentes que irían fijando su residencia en los nuevos núcleos de población junto a las instalaciones del Canal.

La esperanza depositada por Pignatelli en el valor del *Proyecto* como empresa dentro del ideario de progreso de la nación y la consideración de las instalaciones como nuevos centros de asentamiento poblacional, sus obligaciones como deán y la modernidad del *Proyecto* debieron condicionar el contenido de las obras de arte encargadas[52].

Ya hemos analizado los numerosos condicionantes que llevarían a Pignatelli a evitar la instalación de retablos en las capillas y en la iglesia de Torrero, cumpliendo así con las recomendaciones emanadas desde la Academia de San Fernando de la que también era académico. La funcionalidad religiosa de los retablos se podía suplir con pinturas adecuadas al tamaño del presbiterio de cada capilla o iglesia, evitando sobrecargar el gasto con retablos de estilo arquitectónico. Ya hemos visto que las transformaciones en la práctica de la arquitectura española durante la segunda mitad del siglo XVIII se guiaron más por lo que no se debía seguir haciendo que por un edificio que sirviera de modelo, pero en la decoración del interior de los templos se había ido adoptando la recomendación de Ponz de instalar altares de *mármoles y jaspes, menos propicios a los relumbrones* y decorados con pinturas que educaran al público según los criterios del buen gusto, como podemos apreciar en la de la iglesia de la Asunción de Valdemoro que hemos utilizado como referente.

En 1783, Goya recibió el encargo, a instancia de Jovellanos, para realizar cuatro pinturas para la iglesia del Colegio de la Inmaculada de la Orden de Calatrava, en la Universidad de Salamanca. De 1785 es la *Anunciación* para San Antonio del Prado por encargo de los duques de Medinaceli, de 1787 *San Bernardino curando a un tullido*, *La muerte de San José* y *Santa Lutgarda* realizadas por indicación de Sabatini para la decoración de la iglesia renovada del monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid (fig. 14), con las que X. de Salas relaciona la *Aparición de la Virgen Niña a San Julián* (fig. 15) encargada por el

52 Según J. P. de Quinto (1993: 12), Pignatelli compartió las doctrinas económicas ilustradas, buscando la creación de riqueza por medio del fomento de la agricultura y la industria, tratando de modernizar las caducas organizaciones gremiales, dejando entrever en sus actuaciones rasgos volterianos y jansenistas poco acordes con el canon clerical de la época.

ministro Pedro de Lerena para la iglesia de Valdemoro, poco después de firmar en 1786 el nombramiento de Goya como pintor de cámara (Salas, 1964).

Todas ellas fueron realizadas adecuando sus dimensiones al espacio arquitectónico disponible, en un momento de intensa producción de pintura religiosa de Goya. A consecuencia de la prohibición de realizar retablos de madera para los altares y el gusto *arquitectónico*, que Goya informa a Zapater se estilaba en Madrid, las pinturas habían de adaptarse a la arquitectura del templo, tal como podemos ver en Valdemoro (fig. 6), San Joaquín y Santa Ana de Valladolid e incluso en San Francisco el Grande de Madrid. Sin duda, los edificios religiosos construidos a lo largo del Canal para ofrecer el servicio religioso a empleados y viajeros eran un buen lugar para extender el gusto y las iniciativas emanadas desde la Academia de San Fernando.

En cuanto a la elección del artista encargado de ejecutar las pinturas religiosas y los retratos de representación para la casa de compuertas del Bocal, ya hemos mencionado la línea relacional que va de Goya a Ceán Bermúdez a través de Goycoechea, Cabarrús y Jovellanos, con la que hay que relacionar también a Zapater[53].

Sobre las estrechas relaciones entre Goycoechea, Pignatelli y Zapater, además de lo ya señalado por Ansón Navarro (1995*b*), es interesante añadir que Zapater y Pignatelli compartieron como albacea testamentario a Josef Broto[54], Goycoechea costeó los trabajos realizados por el escultor amigo de Goya Joaquín Arali en el retablo del Pilar[55] y ejecutó la venta de los bienes de Pignatelli en 1799, *para repartir el importe entre las personas que ya le tenía dicho*[56]. El falleci-

53 Baticle ya abordó la relación de Goycoechea con Cabarrús. Actualmente se conoce que también Zapater mantenía correspondencia con Domingo y Francisco Cabarrús, así como con María Antonia Salabert de Cabarrús (Museo del Prado. N.os de Catálogo ODZ006 al ODZ009).

54 AHPNZ, Protocolos de Nicolás Bernués, P. 5684, ff. 21r.-23v. Testamento de Martín Zapater y Clavería: *Item— en señal de amistad y cariño dejo de buen grado a Dn. Josef Broto una caxa de oro y a su muger Da. Josefa Perez un relox de pared y a su hijo primogenito D. Josef Broto la escopeta y arreos de cazar qe. el quiere.*

55 *Actualmente se trabaja en un retablo de mármoles de mezcla, la mayor parte del pais, en el respaldo del altar mayor, para colocar el Crucifixo que alli habia: se ha adornado con algunos Angeles de estuco, y es obra de D. Joaquin Arali, que ha costeado D. Martin de Goycoechea* (Ponz, 1788: XV, 28, nt. 1).

56 AHPNZ, Notaría de Nicolás Bernués, P. 5776, s./f. La almoneda tenía como finalidad cumplir con lo dispuesto por Pignatelli en el testamento de 1785, en el que ordenaba que *luego que yo muera tome a su mano, encargo y cuidado todos los bienes de que se compone mi universal herencia Dn. Juan Martín de Goycoechea, [...] para que por si solo, sin intervención de persona alguna, los venda y reduzca a dinero; para que la cantidad, o cantidades que resultaren de toda mi universal herencia las emplee y distribuya en las personas y fines que le tengo comunicado con la prevencion de que por la suma confianza que tengo en dicho Dn. Juan Martín Goycoechea, quiero y mando que no se le pueda pedir cuenta ni razon de lo que hiciese, y en lo que emplease dicha mi universal herencia, ni compelersele por Juez, ni tribunal alguno á que declare, ni manifieste la voluntad que le tengo comunicada* (AHPNZ, Notaría de Nicolás Bernués, P. 5757 ff. 238r.-239v.). Esta manda fue ratificada en un codicilo testamentario otorgado el 1 de marzo de 1793 ante el mismo notario, recordando lo que *encargué a Dn. Martin de Goycoechea por la buena amistad que le devo, la confianza a lo que havia de hacer, a mi universal herencia; cuya Disposicion confirmo y ratifico y le ruego la tome a su cargo como lo espero*, nombrando en ese acto a Ramón García Gayán, también em-

miento de Juan Martín Goycoechea en 1806 impidió que verificara la entrega de los bienes de Zapater a uno de sus dos sobrinos al que había nombrado heredero universal, Matheo Zapater, cuando este cumplió la mayoría de edad en 1807[57].

El mismo Pignatelli mantenía cordiales relaciones con Goya, como sugiere haber sido quien anunció el viaje previsto por Zapater a Madrid en marzo de 1792 (Águeda y Salas, 1982: 323, Carta 126). En el Canal trabajaban Juan Antonio Payas como administrador general, José de Yoldi, que ocupó ese puesto cuando Payas se jubiló, y Xavier Pirán, que era contable en la Junta de los Canales[58]. De modo que siendo Goya amigo de todos ellos, el pintor más original y moderno, el que tenía una mayor sintonía con el ideario de renovación de las artes, quien gestionaba en Madrid cuantos encargos le realizaban sus amigos y en quien como miembro de la Económica aragonesa resultaba evidente su interés por el progreso de aquel reino, no cabe dudar de que sería el artista elegido para dotar de imágenes, cuya función sería de utilidad ya fueran representativas o funcionales, los lugares más emblemáticos del *Proyecto* y los destinados a servicios religiosos entorno a los cuales se esperaba formar núcleos importantes de población gracias al desarrollo de actividades industriales.

Como ya hemos visto, desde la publicación de un documento hallado en el ACIA por Lasierra Purroy en 1928, es conocido que Goya pintó diversas obras señaladas como de utilidad para el Canal. Las pinturas encargadas respondían únicamente a las necesidades de representación y a la funcionalidad del culto religioso. Pignatelli debió elegir el momento del encargo cuando las aguas llegaron a Zaragoza, estaban construidas las capillas y la iglesia de San Fernando en el Monte Torrero (figs. 1, 5, 7, 8 y 9) y, además, la Empresa de los Canales Ymperial de Aragón y Real de Tauste pagaba los gastos para traer artífices extranjeros que enseñaran el manejo de modernas máquinas industriales y costeaba la estancia de españoles en París y otras ciudades europeas para que completaran sus estudios.

Es el exministro Floridablanca quien nos informa en su alegato contra su exoneración, que el momento de mayor gasto correspondió a 1789:

> Siendo uno de los objetos del Rey y de su govierno adelantar la industria nacional y la perfección de las artes y fábricas, procuraban los embajadores y ministros en cortes extranjeras, especialmente los que residían en París y Londres, enviar los artistas hábiles que podían enseñar, y excitar a muchos para que viniesen, asegurándoles la

---

pleado en el Canal como contador, para auxiliarle en las *diligencias, que juzgare convenientes, para las cobranzas del credito que tengo contra Casamayor, Condom y Compañia de Madrid de que está enterado* (AHPNZ, Notaría de Nicolás Bernués, P. 5674, ff. 52v.-53r.).

57 AHPNZ, P. 5688, ff. 26r-26v.

58 Xavier Pirán fue uno de los destinatarios de las cartas que escribió Zapater entre el 2 de marzo y el 2 de julio de 1793 *que, a modo de partes médicos, nos permiten reseñar los últimos momentos de la fase vital de tan preclaro aragonés* (Quinto y de los Ríos, 1993: 22), informando puntualmente del estado de Pignatelli, cuando este enfermó irremediablemente. Era contable en el *Proyecto* y el agente a través del cual hacía Goya las transferencias de dinero a Zapater.

> protección y socorros de nuestra corte. Con este motivo vinieron muchos, y hubieran venido muchos más, si no se hubiese contenido con prudentes prevenciones el celo de los embajadores y ministros. Además de esto, para la perfección de las artes y economía de las fábricas, pensó el Rey en que se hiciese una colección de modelos de máquinas de las más útiles que hubiese en reinos extranjeros, y especialmente en Inglaterra, Francia y Holanda. A este fin se costearon los viajes y expediciones que hizo, entre otros, don Agustín de Betancourt, y los gastos de recoger copias y construir los muchos centenares de planes y modelos que se han colocado, y se enseñan a los que quieren aprovecharse de ellos, en los cuartos entresuelos del palacio de Buen Retiro, con admiración de los inteligentes. En los modelos hidráulicos se hizo mayor acopio y gasto, porque así lo quiso el Rey padre, que creía que esta instrucción era más necesaria que otras en España. (Ferrer del Río, 1867: 442)

El encargo de pinturas para el Canal está recogido por primera vez en el documento elaborado por Tiburcio del Caso de 1813 que ya hemos visto, ratificado por otro fechado el 26 de agosto de 1814, en el que informa de los reparos necesarios en distintos edificios del Canal. Ambos se complementan con las referencias dadas por Francisco Javier Larripa, en los informes cruzados que realizó entre 1800 y 1802, en el contexto del contencioso por la titularidad de la parroquia que se quería erigir en la iglesia de San Fernando de Torrero, cuyo edificio era propiedad del Canal. El informe de 1814 es una relación solicitada por el gobernador de Aragón, Juan Creagh de Lacruz, al director del Canal, cumplimentando la Real Orden de 28 de junio y destinado a reclamar *del Gobierno actual de Francia todos los papeles, pinturas y objetos de Bellas Artes e Historia Natural que hubiese trasladado a aquel Reyno el gobierno intruso de Josef Bonaparte durante su dominación*, en el que figura la relación de pinturas que fue publicada por A. Lasierra (1928), y en el que se hace referencia también a *los diseños de las obras de los Canales, tanto de las construidas como proyectadas, q^e. se hallaban en un armario de la Contaduria. Los instrumentos matematicos* y *una grande porcion de libros de la historia de los Canales; enqüadernados y sin enqüadernar*[59].

Para analizar la totalidad del encargo, comenzaremos valorando las impresiones recogidas por G. M. de Jovellanos en su *Diario* (1992) cuando en abril de 1801 viajó desde Tudela a Zaragoza en el barco de San Valero que realizaba el trayecto con viajeros por el Canal.

Camino a su destierro en Mallorca, el 6 de abril, antes de embarcarse hacia Zaragoza, visitó entusiasmado la presa del Bocal y la casa de compuertas que le pareció magnífica, dejando constancia de las pinturas que allí había:

> Al frente, bajo el dosel, los de nuestros soberanos, débilmente copiados de originales de Goya; a los lados Carlos V y Carlos III, todos harto débiles, y en el otro frente, el del señor Pignatelli, de cuya encomiable figura, considerada en este recomendable

59 ACIA, Caja 587. Para las referencias dadas por Larripa véase cap. 4, nota 38.



Fig. 16: F. de Goya. *c.* 1788. *Inmaculada Concepción*. Colección particular.

> sitio y sobre estas obras, debidas a su celo y constancia, no se pueden separar los ojos. Aunque flojamente pintado, y con un colorido harto desvaído, todavía brillan en esta copia la gallardía de la figura original y la valentía del pincel de Goya. (1992: 422)

Sin duda, los originales de Carlos IV y María Luisa de Parma formaron parte de las series de retratos oficiales que presidían en diferentes instituciones, diferenciados por los atributos correspondientes a las actividades desempeñadas por cada una de ellas. Podrían haber servido de ensayo, como los que Goya desarrolló en una primera serie, anterior a abril de 1789, entre los que J. M. de la Mano (2007: 152) incluye los de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, Casa de la Moneda y Ayuntamiento de Santiago de Compostela[60].

60 El de Carlos IV pudo haberse trasladado a Madrid para instalarse en la Junta de los Canales y poco después en la Escuela de Caminos, Canales y Puertos por indicación de su creador Agustín de Betancourt, dada la relación de esta con la Junta de los Canales, y podría tratarse del que preside

Como ha señalado este autor, la celebración en Madrid de los actos de proclamación oficial de Carlos IV y María Luisa, coronados el 17 de enero de 1789, se erige como la primera ocasión en la que comparecen en público un variado repertorio de prototipos oficiales de los reyes. El Ayuntamiento de Madrid había encargado un retrato de Carlos IV de cuerpo entero a Antonio Carnicero y otros pintores de cámara ensayaron prototipos con los que participar en la iconografía del nuevo rey. Como era habitual, los retratos reales presidían los actos de la proclamación en aquellos lugares donde los reyes no asistieran, lo que incrementaba la demanda de forma súbita y daba lugar a que en muchos casos los retratos fueran de pésima calidad. No obstante, muchas instituciones deseaban estar bien representadas y buscaban la forma de que se realizara un retrato por encargo, de la mejor calidad. En esa dinámica el Ayuntamiento de Madrid ordenó, en febrero de 1789, la retirada de una serie de retratos *monstruosos* que se exponían en distintos comercios de la capital, incluso después de celebrada la proclamación. El asunto se trató en junta de la Academia de San Fernando y su trascendencia alertó a Goya sobre la posibilidad de remediar la escasez y falta de calidad de los retratos existentes de los nuevos reyes, dando comienzo, según señala J. M. de la Mano, a la realización de estas series.

El gran *Retrato de Don Ramón Pignatelli*, confirmada su existencia por las investigaciones de Arturo Ansón (1995*a*: 163), datado en las mismas fechas que los de sus amigos Juan Martín Goycoechea[61] y el de Martín Zapater que Goya dice que le hará en la carta n.º 96[62], había sido sustituido por una copia en la que, según Jovellanos, todavía brillaban en ella *la gallardía de la figura original y la valentía del pincel de Goya* (fig. 13). La referencia al Bocal Real y el tamaño del natural sugieren la posibilidad de que hubiera sido encargado exprofeso para el Canal[63],

la sala de profesores de aquella institución en Madrid. La casaca del rey es de color azul, la imagen de la Inmaculada Concepción en la Real y Distinguida Orden de Carlos III lleva el creciente lunar invertido en proyección sobre el globo terráqueo, de modo similar a como está pintado en el boceto de la *Inmaculada* del Museo del Prado. A pesar de que sus medidas (150 x 110 cm aprox.) son coincidentes con las de los mencionados, la variedad de medidas en las réplicas ejecutadas por encargo de distintas instituciones impide afirmar una hipótesis de probabilidad en tanto no exista un estudio en profundidad de esta pintura.

61 Es probable que la idea de realizar ese retrato surgiera a partir del nombramiento de caballero de la Real Orden de Carlos III, en reconocimiento a su actividad como protector de la Sociedad Económica Aragonesa, la Real Academia de San Luis y representante del Banco de San Carlos en Zaragoza. Pero es probable que, como señala Ansón, Goya no encontrara la ocasión hasta 1790 cuando viajó a Zaragoza para las fiestas del Pilar *dando una inesperada y agradable sorpresa a Zapater*. El viaje de Goya *en coche de agua* por el Canal, sin duda le dio la oportunidad de conocer en detalle los edificios del Bocal, que Ansón identifica con la Casa de Compuertas en el *Retrato de Ramón Pignatelli*, aunque es probable que Goya hubiera realizado alguna visita al Canal con anterioridad.

62 Águeda y Salas, 2003: 260.

63 Pudo haberse vendido junto con otros bienes de Pignatelli en la almoneda ejecutada por J. M. Goycoechea en 1799 y pasar al mercado, en lugar de a los condes de Fuentes. En cualquier caso, también sería probable que pasara al mercado al ejecutarse la herencia de este último. Fallecido el 13 de abril de 1809 en Zaragoza, a su testamentaría se presentaban en París, donde tenía casa

confirmando lo publicado por Viñaza (1887: 241) al señalar *el contraste, en los accidentes del cuadro, ejecutado á propósito por Goya para que resaltase la beneficiosa obra del famoso aragonés*, además de su función de representación en el edificio más relevante del *Proyecto* en esa época, cumpliendo con ello una de las premisas de utilidad que justificarían la presencia de los retratos de Pignatelli y de los reyes.

Después de la presa del Bocal, el cruce del Canal por encima del río Jalón fue la obra de envergadura más importante del *Proyecto*, pues, además de su dificultad técnica, condicionó el emplazamiento de la presa y el trazado que mejor se ajustaba a los intereses de la navegación y del riego. El acueducto fue admirado y descrito por cuantos visitaron el Canal en los años posteriores a su realización y en sus inmediaciones se habían construido edificios auxiliares que, como en otras localizaciones del Canal, servirían para distintos usos. Uno de ellos era la capilla bendecida por el arzobispo de Tarazona en 1780 que estaba *adbocada* a la Inmaculada Concepción.

De la *Purísima* (fig. 16) ante la que se oficiaba en esa capilla recogió también Jovellanos sus impresiones el martes 7 de abril de 1801, Pascua de Resurrección, y hay que hacer notar que el texto de Jovellanos parece confinado entre la vigilancia del regente de la Audiencia que le conducía al destierro y el mal estado del cuerpo con *la cabeza vuelta* como él mismo señala, a causa del mareo por el fuerte viento que agitaba las velas del barco (fig. 2). Cuando llegan al embarcadero sobre el acueducto del Jalón se sintió contrariado porque, obligado a desembarcar a las tres y media porque así estaba regulada la navegación, *quedaba viento y tarde suficiente para llegar con sol a Zaragoza, si la ordenanza del canal lo permitiese*.

El aspecto de la posada tampoco fue de su agrado. A las cinco y media de la mañana, con la escasa luz de las velas, estaba para oír misa en

> la capilla del canal, que está en la corrada[64] de la fonda, y es aseadita, de un solo altar, con un cuadro de la Virgen Purísima, en que el dibujo es poca cosa y el colorido *abayerado.* (1992: 423)

Un calificativo que, al igual que la frase de Vargas Ponce pidiendo que su retrato para la Real Academia de la Historia *no sea como una carantoña de munición, sino como él lo hace cuando quiere*, de haberlo conocido Goya *le hubiera parecido*, como señalaba E. Tormo (1928: 145), *injusto* o cuando menos extraño, sobre todo, por haber sido expresado por uno de sus máximos admiradores del momento.

---

y otros bienes, *varias casas estrangeras como co-herederos; por exemplo la del Duque de Chevreuse, y la del Duque de Monteleone de Napoles. Ygualmente se le ha presentado en debida forma, el reconocimiento hecho, por el Conde de Fuentes de una hija natural que ha tenido con una baylarina actual de aquella capital; y reconocida asi por hija natural por las leyes de aquel pais la conceden las tres quartas partes de los bienes que se hallen en territorio Frances* (AHN, Estado, 5292, exp. 250).

64 http://www.academiadelallingua.com/diccionariu/index.php: «Campo cercado, sin techo, donde se guarda ganado y aperos».



Fig. 17: *Inmaculada Concepción*. Radiografía.

Pero hay que tener en cuenta que ni el estado de ánimo de Jovellanos era el mejor, ni la compañía de Andrés Lasaúca le permitía escribir lo que deseara, ni las condiciones en las que se detuvo daban pie a una descripción arrebatada. Aunque el calificativo *abayerado* —con el que Jovellanos evidentemente se refe-



Fig. 18: *Retrato de Joaquina Candado Ricarte*. Radiografía.

ría a las similitudes entre el colorido de esta *Inmaculada Concepción* (fig. 16) y las obras de Francisco Bayeu, que, sobra decirlo, no agradaban a Jovellanos— no indica precisamente entusiasmo; dado que el cuadro sobrevivió a los avatares del tiempo y de la guerra de la Independencia, podemos permitirnos analizar

en su contexto esta referencia de Jovellanos, indicando que es claro que no se refiere a Bayeu como su autor y que tampoco quiere desacreditar a Goya señalándola como obra suya que era.

Aunque en esta *Inmaculada* resultaría forzado calificar de aporcelanado el rostro de la Virgen, tan solo cuatro años antes era mucho más evidente esta característica, tal como se ha señalado del boceto para la *Inmaculada* del Colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca[65], que se valoraba en estos términos:

> El rostro aporcelanado, con la mirada baja y las alargadas manos en oración convierten esta obra en la imagen de devoción ideal para los alumnos del colegio. (Wilson-Bareau, 1993*a*: 138)

C. Barboza y T. Grasa (1986: 39) señalan entre las características de la técnica de Goya en esa época, la esencialidad del tema, las pinceladas fluidas, largas o circulares que envuelven a la figura como en un aura para dar relieve y acentuar la perspectiva o la nítida separación de los colores. Todas ellas se pueden apreciar en esta *Purísima* y concuerdan con efectos similares en muchas de las obras ya conocidas de Goya, así como con el interés por incluir innovaciones en la composición, como es la inversión del creciente lunar a los pies de la Virgen que, tanto en esta como en la del boceto para la de la iglesia de Calatrava, se proyectan sobre un globo terráqueo.

Guiños o juegos visuales dirigidos al espectador, que no podemos enmarcar como características determinantes de un estilo o modo de pintar, pero que podríamos relacionar con el dibujo titulado *Cinco son las llagas*[66], en el que fusiona el apunte tomado de *La Fortaleza* de Corrado Giaquinto en la iglesia de San Nicola dei Lorenesi, en Roma (Mangiante, 2013), con el comentario de Plinio sobre el modo en que los romanos utilizaban el escudo como espejo para engañar a las fieras. Un verdadero trampantojo tanto por el engaño al que se lleva al león como forma de atraparle, como por la mixtura de la procedencia de cada una de las imágenes en el dibujo del *Cuaderno Italiano*, ya que la figura de la fiera reflejada en el espejo también podría haberla observado en mosaicos de cacería que decoraban las villas de la Roma antigua que servirían de fuente de inspiración para los pintores del neoclasicismo que se formaron en Roma. Ese interés por llevar un apunte hacia una idea diferente se convierte finalmente en enigma para los historiadores, al anotar el epigrama *Cinco son las llagas* en la parte superior sobre el apunte de *La Fortaleza*.

Efectos de dibujo mediante el manejo del color, como el que puede apreciarse en las variaciones tonales del azul turquesa del manto de la *Inmaculada*

65 Museo del Prado, P03260.

66 *Cuaderno Italiano*, p. 5. Como ha explicado Andioc (2008: 78), *las que son «Cinco» no son las «Magas» ni las «Nagas» sino simplemente las «llagas», esto es, las de Cristo.*



Fig. 19: F. de Goya. *c.* 1788. *Retrato de Joaquina Candado Ricarte*. MBAV. Inv. 583.

(fig. 16), para trazar una *G* que le representa como artista en medio de la figura de la Virgen, formaron parte de su proceso de experimentación en esa década. Goya podía estar ahora dejando un guiño para los *inteligentes* que eran capaces de valorar las innovaciones de su arte. E incluso reeditando una práctica trans-histórica con los autorretratos, pues en esa década llevó esos efectos a varias pinturas, además de autorretratarse al menos en dos ocasiones (*Autorretrato* del Museo de Agen y el dibujo a grafito del Museum of Fine Arts de Boston). Hay que recordar la atracción que experimentaron los artistas del Barroco por las

anamorfosis y los *trompe l'oeil*, tanto en la pintura como en la arquitectura, con la finalidad de que los espectadores *entendidos* pudieran descifrar significados y formas ocultas en las figuras transformadas mediante la anamorfosis visible.

Sin embargo, todas estas proposiciones pueden ser anuladas de un plumazo al situar la pintura ante un espectador lego, como le ocurriría a esta *Inmaculada* cuando ocupara su *sitio* en el altar de la capilla bajo el acueducto del Jalón. En el caso de la *Inmaculada Concepción* (fig. 16), lo más probable es que el artista tratara de que la obra funcionase tanto ante los *inteligentes* como ante los legos. Ante los primeros, con la posibilidad de que su sabiduría en el arte permitiera la disculpa si algún error hallaban y, ante los legos, como artefacto funcionalmente integrado en los discursos religiosos del momento.

Esa doble funcionalidad nos facilitaría aportar una explicación lógica al mandato que Goya hace a Zapater, cuando al anunciarle el envío de la *Asumpta* le indica que *no la enseñes a nadie y dile á Arali lo mismo asta que esté puesta en su puesto* (Águeda y Salas, 2003: 116). Pero también nos permite referirnos al error que se reproduce una y otra vez, cuando un historiador elige la visión, el ojo experto, como único fundamento de sus valoraciones sobre cualquier obra de arte. Dejar en manos únicamente de la pura visualidad el análisis de la pintura antigua, por muchas imágenes que pudieran ser las que traspasaran la cornea de un espectador, sería equivalente, podríamos decir, a expulsar la teoría del estudio de las obras de arte. En cualquier caso, las buenas obras de arte que, según Mengs, debían responder únicamente al concepto de *pura belleza* como superación de las imperfecciones de la naturaleza, solo a primera vista parecían ser inocentes. Los artistas, y más tarde los organizadores de las colecciones de arte en los museos, estuvieron siempre interesados en proyectar el arte de su época hacia el futuro. No de otro modo leemos hoy los repertorios de grabados de Goya.

Esto nos introduce en las posibilidades interpretativas de las obras de arte, en las que podríamos encontrar *trasmundos* del artista leídos como *formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada con el desenfreno de las pasiones*[67] que, como el mismo Goya detectó al poco de poner a la venta su *Colección de estampas, de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte* resultaría en un intento de negar lo evidente, o por el contrario enfrentarnos con imágenes que eran ya entonces pura representación de una realidad de la que el artista hubiera deseado escapar.

67 Goya se percató pronto de que las estampas de los *Caprichos* podrían ser interpretadas de ese modo antes de que su difusión y venta le reportaran fama y dinero. Ese es uno de los motivos que posiblemente le llevaron a ofrecer una *explicación* escrita informando a los espectadores de la ficcionalidad de la obra. No obstante, después de que únicamente se hubieran vendido 27 juegos de la colección de 80 estampas en 1799, para evitar que la obra pasara desapercibida o ser perseguido por la Inquisición, decidió ofrecerla al rey para la Academia de San Fernando.

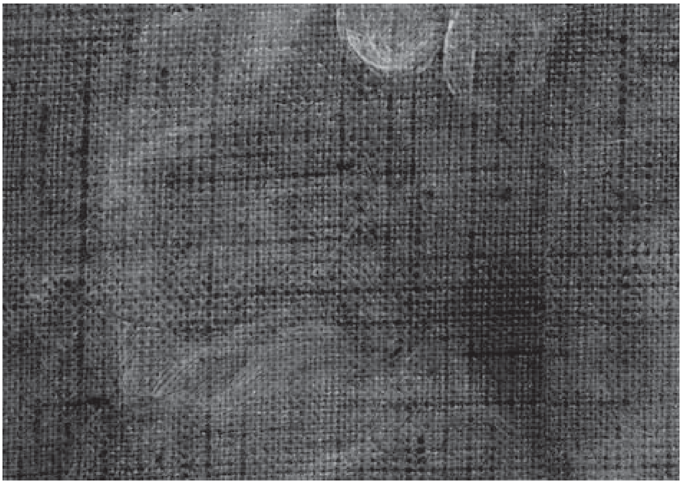


Fig. 20: Detalle de la Fig. 17. Grafía: *Goya*.

Volviendo a Jovellanos en su viaje de descenso por el Canal, hay que hacer hincapié, para matizar sus descripciones, en que había pasado más de una década desde la ejecución de las obras para el Canal, y Goya no solo era ya el primer pintor de cámara, sino que no necesitaba imprimir a sus pinturas el aporcelanado de Mengs ni el remarcado dibujo de Bayeu; había superado con éxito el camino hasta la cumbre como artista, era sobradamente conocido y apreciado, había criticado duramente el encorsetamiento de las academias en carta a la de San Fernando, y quedaba lejos el disgusto por el reconocimiento que se le había negado en su trabajo en la basílica del Pilar de Zaragoza. De modo que Jovellanos prefiere cifrar el contenido de su valoración de la *Purísima* que vio en la capilla del Jalón y sin negar la autoría de Goya, dar a entender que pertenecía a un estilo superado por el maestro; un reconocimiento del que dejará constancia cuando al día siguiente describa entusiasmado los tres cuadros de la iglesia de San Fernando de Torrero.

Como indica Ansón (1995*a*: 168) después del reconocimiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis como académico de honor, en unión de Manuel Salvador Carmona el 30 de enero de 1796, *el prestigio de Goya era indiscutible, y quedaban ya lejanas las incomprensiones y críticas de los Allueces*. Este prestigio obliga a revisar críticamente el modo en que Pardo Canalís concibe el comentario de F. J. Larripa, acerca de que Bayeu —por Goya— había cubierto el pecho de la enferma en el cuadro de *Santa Isabel de Portugal curando a una enferma*, con la finalidad de acallar las críticas al artista en Zaragoza y para mantener el decoro. Pardo Canalís recoge el comentario interpretando que Larripa se equivoca, nombrando a Francisco Bayeu —ya fallecido— en lugar de a Goya y, por supuesto, dando por hecho que fuera Goya quien accediera a modificar

la pintura. Sin embargo, de acuerdo con la situación de prestigio que describe Ansón, nadie podría imaginar a Goya humillando su prestigio ante el clero aragonés, precisamente cuando la reina María Luisa reclamaba sus servicios para la ejecución de *La familia de Carlos IV*. Consideramos que Pardo Canalís hace una interpretación errónea de un comentario probablemente cierto, en el que Larripa no está confundiendo a Goya con Bayeu, sino que probablemente se refiera a Manuel Bayeu, también pintor, que vivió desde muy joven en la cartuja de las Fuentes, cerca de Zaragoza, quien aun a riesgo de que Goya se enterara y le afeara la intervención, accediera a la petición de Larripa cubriendo las desnudeces de la enferma para facilitar la resolución del contencioso entre las diócesis.

La intervención podría estar plenamente justificada si observamos el retroceso en la libertad de opinión entre los años ochenta y el final del siglo. Mientras que en la década de 1780 es abrumadora la cantidad de folletos satíricos que critican, como hace *El Censor*, la justicia desigual o la educación deficiente del pueblo y de las clases dirigentes, la miseria de las clases productoras y la decadente inutilidad de la nobleza, o la ignorancia de los frailes holgazanes que explotaban la superstición popular, cuando en 1801 Jovellanos viaja hacia el destierro, era la Inquisición la que de nuevo controlaba la libertad de expresión y quien le enviaba a la cartuja de Valldemosa y al castillo de Bellver para que, durante siete larguísimos años, se ocupara de *aprender la doctrina cristiana* (Helman, 1970: 46).

Ese comentario de Jovellanos calificando de *abayerado* el colorido de la *Inmaculada* del Jalón, pudo haber influido, en la historiografía española, a la hora de incluir a Goya entre los artistas que culminaron el cierre categorial de la representación del mito de la Inmaculada Concepción, aunque, por otra parte, un acercamiento al tema podría revelarnos otros motivos por los que nunca se incluyó esta imagen entre las pinturas religiosas de Goya.

Elías Tormo, el decano de los historiadores españoles, publicó en 1915 un interesante estudio en busca de las raíces hispanas del dogma de la Inmaculada Concepción, revisando la contribución histórica de los artistas españoles en la genealogía iconográfica, en un recorrido teleológico hasta el cierre de la imagen canónica del dogma. Vemos desfilar *Purísimas* de varios artistas, que partiendo de *la sillería del Pilar* abarcan desde Juan de Juanes hasta *la más bella de Francisco Bayeu en el oratorio del palacio de El Pardo*. No obstante, a pesar de que en 1770 la Purísima Concepción fue declarada por Carlos III Patrona de las Españas, y era ese un tema de actualidad sobre el que seguramente Goya estaría informado, Tormo no le incluye entre los artistas que produjeron obras para llegar, antes de finalizar el siglo, a la consolidación del *tipo artístico de María, ya no como Madre, y con el Niño, sino aislada, simbolizando una idea en verdad abstracta* (1915: 65 y 12). Llama la atención esta ausencia del de Fuendetodos en ese estudio, sobre todo, conociendo por Viñaza (1887: 205) el encargo de

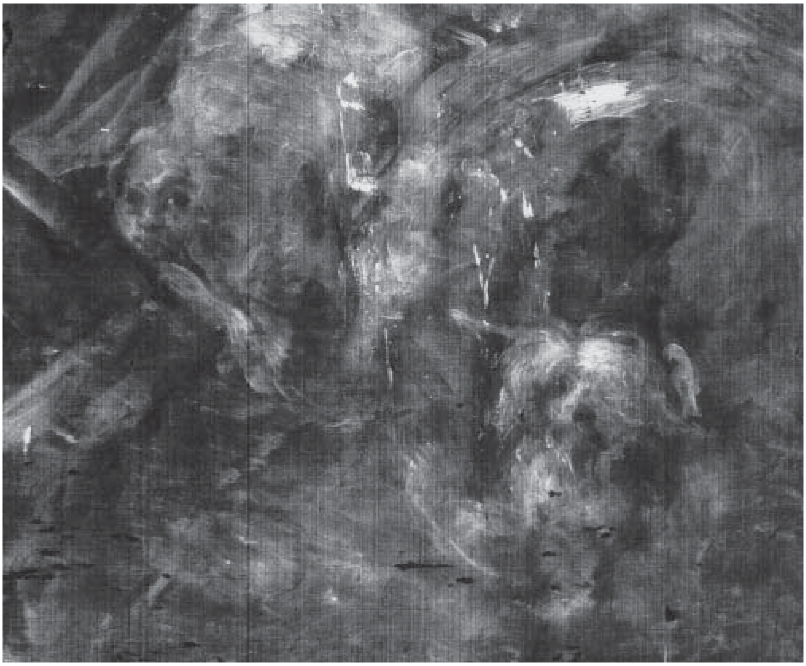


Fig. 21: Detalle de la fig. 18: pruebas para la cabeza del retrato de *Vicente Osorio* (figs. 25 y 26).

la *Inmaculada Concepción* para el Colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca y los comentarios sobre otros cuadros pintados para el Canal Imperial de Aragón, pero hay que tener en cuenta que en 1915, el artista de moda era el Greco y quien ocupaba la cúspide de la pirámide artística española era Velázquez. La Historia del Arte se incorporaba a las disciplinas universitarias con más de medio siglo de retraso con respecto al resto de Europa y la teleología sincrónica de la disciplina ponía siglos de por medio hasta llegar a Goya. El propio Tormo dividía la obra de Goya en cuatro etapas y las primeras décadas de su producción eran de menor importancia, por ser las de la formación de la personalidad del artista; nada se sabía de aquella búsqueda para depurar su concepción del modo de representación y la técnica y que, sobre ese afianzamiento valiéndose de maestros del pasado como Velázquez o Tiépolo, Goya necesitaba encontrar las mejores condiciones económicas para su supervivencia. El desprecio o desinterés que dominaría entre los historiadores del arte por la fundamentación y reflexión de la disciplina (Vega, 2007) daría lugar a que se potenciara la ojometrología en lugar del rigor científico. El retorno de los restos mortales, las celebraciones con ocasión del centenario de la muerte del artista y el interés creciente por sus obras, acrecentaron la figura de Goya tanto como su modernidad, aunque no por ello la producción historiográfica iluminó por igual toda la obra del aragonés. Inmersa en los distintos mitos construidos a lo

largo del siglo XIX sobre su figura (Glendinning, 1983), en su conjunto otorgó mayor relevancia a la obra grabada y retratística. La impronta marcada por la Iglesia católica en los modelos de subjetivación que fueron de utilidad durante el franquismo, dio lugar a que, tras la muerte del dictador, el estudio de la pintura religiosa goyesca quedara eclipsado por el impacto mediático de varias exposiciones *blockbusters* en torno a la obra retratística de Goya.

Existió, no obstante, un volumen notable en la producción de Goya que confirma que fueron muchos los encargos de entidades religiosas y que las pinturas fueron justamente apreciadas en su tiempo[68], como ponen de manifiesto la valoración de Jovellanos ante el Consejo de Ordenes y su carta de felicitacion a Goya (Saltillo, 1954).

Por otra parte, las pinturas religiosas realizadas durante las décadas de 1770 y 1780 debían ser una novedad en España, pues habían de adaptarse al espacio arquitectónico coherentemente con la nueva idea del retablo de mármoles como protototipo decorativo alentado desde la Academia de San Fernando. La necesidad de revestir los muros del ábside sin los habituales retablos de madera obligaría a realizar cuadros de mayor tamaño, de contenido más explícito, con una composición de acuerdo con la ubicación y el espacio disponible y a una mayor cantidad de pinturas para cubrir el espacio que dejaban los grandes retablos.

Del entusiasmo de sus coetáneos se pasó, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, a una interpretación negativista iniciada por Matheron (1868) e Yriarte (1867) y sancionada nada menos que por Pedro de Madrazo que en 1880 acusaba a Goya de plasmar en San Antonio de la Florida la fealdad física y moral en sus figuras religiosas, culminando sus irreverencias con un espectáculo de volatineros en el que los ángeles parecían hermosas meretrices (*Cfr.* Ansón Navarro, 1997: 93). El tópico acuñado por el conde de la Viñaza, sobre el escaso mérito de Goya en ese tipo de pintura, pues *pintó cuadros de asuntos religiosos mas no cuadros religiosos* (1887: 15) dio paso a que, en la práctica, los historiadores y conservadores de museo identificaran la naturalización de las figuras en su pintura religiosa, con una tosquedad que restaba idealización y misticismo.

Por el contrario, es precisamente esa naturalización de la escena la que impregna la pintura religiosa de Goya de modernidad y la sitúa en perfecta sintonía con el modo de religiosidad del periodo ilustrado. Cuando Goya comienza a diversificar la técnica y expresividad de sus composiciones en la década de 1780, estos experimentos se muestran todavía puntualmente, intentando conciliar el

68 A. de Beruete (1917) registra ya 82 obras de contenido religioso que, aunque haya que eliminar las *doce, dadas por desaparecidas o destruidas* que señala F. J. Sánchez Cantón (1946*b*), admitiendo las catalogadas por J. L. Morales y Marín (1990) incrementadas en un número indeterminado, hace pensar en un número suficiente para que, de modo específico, pudiéramos hablar de una producción destinada a la cultura visual religiosa en la pintura del aragonés.



Fig. 22: Comparativa de la posición de la cabeza y cuello de la fig. 17 en la fig. 18.

academicismo necesario para su integración en el estamento académico y un revulsivo frente a las prácticas al uso contra las que arremete cuando el capítulo de la Metropolitana de Zaragoza le obliga a someter sus bocetos a la aprobación de Francisco Bayeu. Las contradicciones entre la necesidad de una acreditación por la Academia de San Fernando y la búsqueda de un estilo propio en el que introducir innovaciones a la pintura existente pueden apreciarse si observamos las diferencias en obras religiosas realizadas en la década de 1780.

Mientras que el *Cristo Crucificado* (1780) está claramente planteado como *ejercicio de desnudo académico, inspirado en el Cristo de Mengs, estando ausente la sangre y toda sensación de sufrimiento* (Ansón Navarro, 1997: 101), donde Goya entendió que era este el modelo canónico para el acceso a la Real Academia de San Fernando, en el desarrollo de la composición desde el boceto hasta la pintura final de *La Anunciación* pintado en 1785 para la iglesia de San Antonio del Prado por encargo de los duques de Medinaceli, emerge claramente la búsqueda de un modelo compositivo propio, más expresivo y en relación con la religiosidad popular, donde ha desaparecido el metódico aporcelanado para dar paso a un movimiento de las figuras *sacado del natural* en el que son frecuentes los contrastes tonales y las figuras ligeramente toscas. De la simplificación compositiva de obras como *San Bernardo curando a un tullido*, para la iglesia del real monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid (fig. 14), bastante cauto en cuanto a la naturalización de la figura, evoluciona hacia una pincelada más vibrante en el *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente*, encargado por su amiga *la de Peñafiel* para la catedral de Valencia, donde emerge una cierta veta brava de la tradición naturalista que había descubierto en Velázquez y a la que Goya añadiría temperamento y expresividad. Un intenso proceso de experimentación que irrumpe en la cúpula *Regina Martyrum*

y parece concluir hacia 1793 con ocasión de su enfermedad, en el que las numerosas variantes de expresividad que aparecen en las pinturas de esa época obligan a ser cautos a la hora de valorar el estilo de cada pintura, extremando el análisis de cada una de ellas en función de las circunstancias del encargo y los requerimientos del comitente.

Esa natural tosquedad de algunas figuras que podemos observar en esta *Inmaculada Concepción* capta la atención del espectador en su cotidianeidad y estructura la circulación de la mirada desde lo religioso a la realidad. Una atención por los contenidos humanos que se plasma a través de la representación de un discurso religioso, social, político o cultural entroncado con lo cotidiano, lo inteligible en la impermeabilidad del lenguaje, buscando siempre la esencialidad del motivo y la composición justa. Es este un ardid de la pintura religiosa de Goya que le distancia de sus correligionarios, superando el juego visual del descentramiento escópico del sujeto, la cultura visual del espectáculo contrarreformista y el sometimiento del individuo a los designios de la divinidad, facilitando la deconstrucción del sujeto ocularcéntrico a través de una aculturación del espectador hacia la nueva fe de la razón, en la que la religiosidad se muestra a través de los trazos de la cotidianeidad.

Es decir, no son esos atrevimientos goyescos extravagantes invenciones, contra las que Antonio Ponz fundamentaba su crítica a la cultura visual de la religiosidad contrarreformista; ni fue la pintura religiosa de Goya la que estuvo fuera de lugar en la historia del arte catalográfica. El mito irreverente creado por la crítica romántica adquirió demasiada importancia en el canon academicista de historiadores posteriores, llegando incluso a marginar del dispositivo cultural museístico el análisis de la mayor parte de su pintura religiosa, debido principalmente a las contradicciones que planteaba este tipo de pintura en la continuidad historicista del ideario religioso.

En el caso de la del aragonés, la caracterización y definición de lo esencial de su arte vinculado a esta crítica a la religiosidad exacerbada configuraban, en palabras de Lafuente Ferrari (1947: 123), una realidad sustantiva en la que técnica y motivos reflejan *el sentido del proceso de su técnica pictórica y la situación espiritual en cuanto a la actitud ante el mundo que suponen en el artista*. Motivos suficientemente poderosos para que el arraigado conservadurismo de los historiadores españoles eludiera hacer un análisis de la figura del personaje en su contexto productivo y social y establecer un distanciamiento científico para el análisis de su pintura.

A mediados de los años cincuenta del siglo XX, la mezcolanza entre el mito de la genialidad del artista y su irreverente posición política ante los procesos más recalcitrantemente conservadores de la sociedad de su época, continuaba siendo un problema que dificultaba el análisis de la obra del aragonés por su más que posible extrapolación a la situación política en la posguerra española.

Lafuente Ferrari no quería hacer panegíricos, pero pretendía abordar el análisis de la pintura de Goya dejando al margen el mito de la personalidad y reconsiderar el problemático resentimiento de los historiadores españoles contra algunos compromisos políticos del artista, cuya consecuencia inmediata era la complacencia *en rebajar su genialidad, en negar la universalidad de su arte, el alcance de su intuición y la profunda humanidad del maestro*.

Un resentimiento que condicionaba especialmente la inserción del conjunto de la obra de Goya en la tradición pictórica española, dejando en suspenso la contribución de la obra goyesca a la creación del mito visual de la Inmaculada Concepción y especialmente su relación con una tradición que, según Lafuente Ferrari,

> [...] reaparece con singular reincidencia en nuestra pintura y que tiñe poderosamente algunas de sus más fuertes personalidades. Me refiero a ese algo áspero, despeinado, vigoroso, a esa tendencia hacia la franca exhibición de una vivaz enérgica virilidad desenfadada, lejos de toda apolínea corrección, a esa nota fogosa y espontánea que hace a nuestro arte cualquier cosa menos paralítico. Me refiero a esa corriente pictórica que puede seguirse a través de varios siglos y a la que D. Elías Tormo ha llamado la veta brava del arte español. (1947: 32 y 51)

Ese resentimiento se ha recuperado a comienzos del siglo XXI desde una parte de la institución museística, integrado en un complejo dispositivo de poder que utiliza la unicidad del mito para acomodar a su gusto la variabilidad de la producción del artista a lo largo de su vida, generando una desconfianza bastante generalizada en la interrelación de los diferentes agentes que componen el sistema de las artes: académicos, expertizadores, conservadores, comerciantes, editores y coleccionistas; todos ellos participan de un creciente estado de indiferencia o sospecha hacia el resto, que en ocasiones puede llevar al empecinamiento y tornarse agresiva cuando se sienten amenazados determinados intereses (Vega y Vidal, 2013). No obstante, esta problemática debería quedar en entredicho cuando la documentación permite identificar imágenes o contextualizar en su tiempo las obras no estudiadas hasta el momento. La revisión de documentos y su cotejo con estudios publicados nos permiten abordar la posibilidad de acotar las fechas en las que Goya pintó varias obras para el Canal.

De nuevo recurrimos al documento de Tiburcio del Caso para recordar que existía un *San Carlos Borromeo* que estaba en la capilla del Bocal, del que Jovellanos no hizo comentario alguno, probablemente porque no visitó esa capilla, pero que permanecía allí en 1808. Por la cuantía de los emolumentos que Goya recibió, que estudiaremos más adelante, pudo haber formado parte de este mismo encargo, pero su ubicación cambió radicalmente durante los Sitios, deparándole, probablemente, el mismo destino que a las copias mencionadas por



Fig. 23: Detalles de las figs. 17 izq. y 18 dcha. Grupo de querubines y ramo de azucenas.

Jovellanos, el de la *Inmaculada Concepción*, el de la *Virgen del Pilar* de la capilla de Casablanca y los tres de la iglesia de Torrero (fig. 27) atribuidos a Goya por diversos autores.

De la *Inmaculada Concepción* del oratorio del Jalón (fig. 16), encontramos referencias de haber sido pintado en tres cartas a Martín Zapater. En la primera, de 19 de marzo de 1788, Goya condiciona el encargo que le han hecho, a través de Zapater y de Josef Yoldi, al precio, y a la fecha de entrega:

> De tu encargo te digo que estoy tan lleno de obras que si no me dan dos meses de tiempo y por benir con tu recomendación lo menos quarenta doblones (que bale sesenta) no puedo desempeñarlo; a más que como quieran que la aga te tengo de acer la tuya la primera y después la replicaré por la tuya la del encargo, y tu te quedas con la primera que será el primer parto.

En la segunda, de 9 de abril de 1788, Goya responde a Zapater, en relación con el mismo encargo y sobre la posibilidad de cumplir con su promesa de pintarle una Virgen, largo tiempo aplazada:

> Lo que me preguntabas de si lo sabía Yoldi lo de la Virgen, te digo que sí, pues fue con él la conbersación, y lo celebró mucho mi pensamiento, y no ay ningún ynconbeniente pues no desmerecerá la una de la otra, sino que mi fin es que tu te quedes con la mejor, y así te la embiaré señalada.

Poco tiempo después, el 31 de mayo del mismo año, se disculpa ante su amigo por no haber cumplido su palabra (Águeda y Salas, 2003: 272, 274 y 275).

Debió mudar el tipo de Virgen que le pedían y en lugar de la del Carmen pintó esa *Inmaculada* para el oratorio del Jalón (fig. 16), pero ni de una ni de otra le entregó a Zapater la imagen que le había prometido y, como señala Baticle, Zapater continuó labrando su paciencia. Sin duda, Goya pintó dos *Purísimas* al mismo tiempo, como pone de manifiesto que una de ellas estuviera en su casa cuando en 1812 se hace el inventario a la muerte de Josefa Bayeu (Sánchez Cantón, 1946*a*: 75). Guardó la del *primer parto*, seguramente porque le salió demasiado canónica y, ya corregida, entregó la otra al Canal.

Joseph Yoldi era administrador en el *Proyecto* y junto al contable Xavier Pirán, aparece ocasionalmente en las *Cartas a Martín Zapater* ejerciendo de *money transfer* entre Goya y su amigo. Mucho antes de su nombramiento como administrador general del Canal tras la jubilación de Juan Antonio Payas en 1794, su nombre aparece con cierta frecuencia a través de los años en la correspondencia de Goya con Zapater, en comentarios que dan a entender que el trato era de amistad y las visitas frecuentes; de modo que es muy probable que el encargo se hiciera a través suyo. Goya menciona que le ha visitado, que ha visto un retrato en el estudio, se adula a sí mismo con el asombro de Yoldi, y al contarlo, le promete a Zapater hacerle el suyo, todo muy escueto, pero seguramente Yoldi repetiría la visita para los detalles del encargo destinado al Canal.

La *Inmaculada* (fig. 16) que envió al Canal tiene la desenvoltura de trazo de una obra claramente pensada y esbozada previamente, en la que Goya se aventura en el proceso de simplificación de referencias idealizadas según la tradición de la teología religiosa empleadas por los artistas de la generación anterior y adapta el vestido y el manto al cuerpo físico de una forma natural. En la tarea de hacer accesible el dogma a los espectadores, introduce un juego entre la verdad del mundo y la hipotética verosimilitud del dogma religioso, al presentar un querubín negro como posibilidad de la universalidad racionalista del hombre, o introduce en forma de *G* un *trompe l'oeil* en el manto de la Virgen para representarse a sí mismo. Irreverencias o innovaciones que acumulativamente germinaron la originalidad de la pintura de Goya.

El exhaustivo estudio de pigmentos realizado por E. Parra Crego permite ahorquillar la datación de la obra en la segunda mitad del siglo XVIII y asimilar los pigmentos, el trazo y la rapidez de ejecución a la técnica habitual de Goya en esos años, con reminiscencias académicas de Mengs y Tiépolo. A este estudio se refieren Tomás Antelo y Araceli Gabaldón en un informe del IPCE en el que identifican sobre la radiografía de esta *Inmaculada*[69], que se realizó en ese Instituto, algunas grafías sugestivas de identificar la firma de Goya. Valorando la experiencia

69 IPCE, Exp. BM 94/7.

radiológica de T. Antelo y A. Gabaldón, aunque sin adentrarnos en el complicado trasmundo de la identificación de grafías en obras de pintura antigua, excesivamente dependientes de la agudeza visual del observador, coincidimos en la identificación de una serie de trazos radiolúcidos subyacentes y sobre la imprimación, en pigmento muy graso que atrapa aire en su interior[70], localizados en la zona inferior izquierda de la radiografía (fig. 20), que son coincidentes con otras grafías de Goya, como es el caso de la que figura en el *Retrato de Vicente Osorio Conde de Trastamara de edad de diez años* para el que estaba haciendo pruebas al mismo tiempo que pintaba el *Retrato de Joaquina Candado* y esta *Inmaculada Concepción*.

También las *Conclusiones certificadas por el laboratorio Larco Química y Arte* son coincidentes con la autoría que proponemos:

> La preparación se realiza sobre una muestra que contiene doble capa de tierras, cuya estructura y calidad se muestra a continuación. La capa inferior es de color rojo, posee un espesor de unas 75-100µ. Entre sus componentes encontramos arcilla roja (rica en oxihidróxido de hierro), calcita, negro carbón y trazas de yeso. El aglutinante es aceite secante. La capa superior es de tierra ocre, negro carbón, albayalde (blanco de plomo) y trazas de tierra roja. Tiene color pardusco, un espesor de una 60µ y se aglutina también con aceite secante. Esta capa debe tener un color cambiante, según las zonas de la pintura, a juzgar por la diferente proporción en que se mezclan los pigmentos que la componen en cada micromuestra.
> CAPAS DE COLOR: Las micromuestras analizadas corresponden a capas únicas de color sobre la preparación, lo que nos habla de lo rápido de la técnica empleada, cuyo autor se entretiene en realizar superposiciones más o menos complejas de capas de color. Son estratos al óleo en los que se encuentran los siguientes pigmentos: blancos: albayalde, calcita; negros: negro carbón; rojos: bermellón de grano fino; azules: azul de Prusia; amarillos: amarillo de Nápoles, tierra amarilla; pardos: tierra ocre. Los materiales encontrados en todas las capas y la estructura y secuencia de cada una de ellas indica una cronología de la segunda mitad del XVIII, ya que no aparecen pigmentos más modernos, propios de siglos posteriores[71].

Aunque el de P. Prago es más extenso y detallado, otro análisis de pigmentos realizado por el IPCE a partir de ocho micromuestras repartidas por todo el cuadro, concluye que *tanto los pigmentos como la técnica de la ejecución se corresponden con una obra muy académica del siglo XVIII*[72]. Los blancos de bario y de plomo, el amarillo de Nápoles, el negro carbón, la calcita, el azul de Prusia o los ocres son pigmentos que también aparecen con frecuencia en otras pinturas de Goya (Garrido, 2003).

70 Posiblemente, por haber sido realizada sobre la imprimación, más que una firma, haya que considerar esta grafía como una forma de identificar un lienzo exclusivo de Goya, en un taller donde estuvieran trabajando otros pintores en sus correspondientes lienzos.
71 El estudio de laboratorio del que transcribimos la descripción, lleva la firma y certificación de don Enrique Parra Crego, Dr. en Ciencias Químicas, 23 de septiembre de 2000.
72 IPCE, AG, Exp. BM 94/7.



Fig. 24: Detalle de la fig. 18. Cono de luz perteneciente a la fig. 17.

Aquella tosquedad que Tormo identificaba como *veta brava* en los artistas españoles que construyeron la cultura visual del dogma de la Inmaculada Concepción, se asoma en esta de Goya en figura de querubín negro. Las azucenas son idénticas a las del borroncito del Prado[73] y la paloma del Espíritu Santo de características muy similares a las de la *Virgen con San Joaquín y Santa Ana*[74].

Pero es el estudio de la radiografía de esta *Inmaculada* realizada en el IPCE (fig. 17) el que nos aporta la mayor cantidad y calidad de datos que, al compararla con la del *Retrato de Joaquina Candado*[75] (fig. 18), arroja conclusiones incontrovertibles acerca de su autoría y la fecha en la que fue pintada. La amplitud de la escala de grises y el elevado contraste radiológico permiten apreciar nítidamente las distintas densidades de la capa pictórica, donde destacan

73 Museo Nacional del Prado, P. 03260.

74 Perteneciente a una colección particular de Vitoria-Gasteiz, esta pintura fue publicada por F. Tabar Anitua (2011) y, recientemente, expuesta en la muestra *Goya y Zaragoza (1746-1775). Sus raíces aragonesas* (2015).

75 Museo de Bellas Artes de Valencia, Inv. 583.

el blanco de plomo y el azul de cadmio. La absorción radiológica es adecuada para la época, ya que son perfectamente apreciables el dibujo y las distintas densidades de las figuras; un efecto de la utilización de pigmentos con elevado peso atómico, que desaparecerá por completo en la pintura del siglo XIX con el empleo de pinturas elaboradas totalmente a base de sustancias orgánicas, e incluso en algunas de Goya realizadas después de su enfermedad de 1793, en las que probablemente modificó su técnica y comenzó a trabajar con otros pigmentos menos proclives a la intoxicación saturniana.

En esa época Goya era un entusiasta del empleo de blanco de plomo, porque le proporcionaba adherencia y elasticidad a la capa pictórica de forma inmediata y duradera, así como un secado rápido y estabilidad de la capa pictórica que le permitían transportar las pinturas enrolladas sin demasiadas precauciones contra la humedad. En esta pintura tampoco existen repintes, ni se observan zonas sin contrastar que sugieren el empleo de pigmentos orgánicos modernos. Si bien existen algunas zonas radiolúcidas en áreas donde se ha empleado pasta pictórica compuesta a base de pigmentos de elevado contenido graso y peso atómico parecido, esas zonas son pefectamente independizables radiológicamente y su contraste permite identificar los contornos y trazos de las figuras (Mucchi, 1983; Salerno, 2010).

Mediante el minucioso estudio comprarativo de las radiografías de esta *Inmaculada* (fig. 17) y la del *Retrato de Joaquina Candado* (fig. 18), hemos identificado varias zonas de esta pintura que se pueden independizar bajo el *Retrato de Joaquina Candado* en la radiografía correspondiente a esta pintura (fig. 19). Los grupos compositivos que pueden individualizarse en la radiografía (fig. 17) del retrato de esta dama aragonesa no dejan lugar a dudas acerca del modo de trabajar de Goya en estos dos lienzos, ensayando una primera versión de la *Inmaculada* en la tela que luego empleó para realizar el *Retrato de Joaquina Candado* (fig. 19), a la vez que en ese mismo lienzo realizaba pruebas, a menor escala, como ya hemos mencionado, para la representación de la cabeza del *Retrato de Vicente Osorio Conde de Trastamara de edad de diez años* (figs. 21 y 26).

La zona más relevante para el estudio de este trabajo previo a la pintura definitiva que Goya envió al Canal Imperial de Aragón es la cabeza de la Virgen y el brazo y codo derechos. Trabajando sobre una superposición de la figura definitiva de la *Inmaculada* sobre la radiografía del *Retrato de Joaquina Candado* (fig. 28) podemos identificar las dimensiones idénticas de la cabeza de la Virgen, la posición de las cuencas oculares, la nariz y la boca. También se identifica claramente por encima del hombro derecho, la posición del cuello hasta su fusión con el mandibular inferior, los pliegues del vestido de la Virgen bajo la barbilla y la posición de la frente con el arranque del cuero cabelludo (fig. 22).

En la parte izquierda de la radiografía del *Retrato de Joaquina Candado* podemos identificar perfectamente el contorno de la manga de la túnica en el

codo derecho de la Virgen en su posición primigenia y las manos unidas por las puntas de los dedos en posición orante. También en el lado izquierdo de la radiografía del *Retrato de Joaquina Candado*, y en posición similar a la que ocupan esas figuras en la *Inmaculada*, se pueden independizar la cabeza del querubín que porta el ramo de azucenas y el ramo con ligeras variaciones, resaltados por los muy diferentes grados de atenuación radiológica según los colores utilizados en estas dos figuras (fig. 23).

Por encima de la cabeza en la radiografía de *Joaquina Candado* podemos identificar, en la figura 24, el cono de luz que emana del Espíritu Santo y las pinceladas más intensas de blanco de plomo para conformar el pico y las alas. Son menos rotundos los trazos que podemos identificar en el lado derecho, probablemente porque era la parte de la composición que todavía no había esbozado pero, de lo que puede inferirse que había compuesto en esta zona, quedan trazas del velo rojo que enlaza a los dos querubines, gracias a la elevada atenuación radiológica del oxido de plomo, el sulfuro de mercurio y el óxido de hierro que contienen los pigmentos empleados para formar los rojos saturados o bermellones. Goya transfirió el trabajo subyacente al *Retrato de Joaquina Candado* a una nueva tela de idénticas características en la trama y las mismas dimensiones (167,5 x 115 cm). En esta nueva tela modificó algunos elementos de la primera composición. Hizo descender la posición de la cabeza para abrir espacio sobre ella y situar el Espíritu Santo y el haz de luz que ilumina el aura de la cabeza de la Virgen, a una distancia mayor que en el trabajo previo. Separó las manos llevando la derecha hacia el regazo por encima de la izquierda y, al separar el codo derecho del cuerpo, realizó una elevación que proporciona agilidad y ligereza a la figura, además de estilizar el conjunto y proporcionar espacio alrededor del cuerpo de la Virgen (fig. 28).

Trasladó también el querubín negro que había elegido como portador del ramo de azucenas en la primera composición a la esquina superior izquierda del nuevo cuadro, puesto que en la radiografía del *Retrato de Joaquina Candado* aparece esta figura portando el ramo en la parte inferior del cuadro, con muy baja atenuación, como corresponde al empleo de negro carbón para esos colores oscuros con los que define esta figura, dejando en su lugar un querubín en semipenumbra, en tonos pardos que mezclan pigmentos grasos de mediana atenuación radiológica.

Con la elevación del codo derecho logró espacio suficiente para dotar el ramo de azucenas de mayores proporciones y un espacio en esa zona que empuja hacia el centro del cuadro la figura de la Virgen. La reutilización de lienzos ya pintados era un recurso frecuente en la metodología de trabajo de Goya mediante el cual, por una parte, ensayaba la composición del modelo y, por otra, aprovechaba las capas de pintura seca como base para crear nuevas obras de manera rápida.

El uso de este procedimiento ha sido constatado en numerosas obras de distintas épocas, entre las que mencionaremos de forma abreviada únicamen-



Fig. 25: F. de Goya. *c.* 1788. *El Exmo. S^{r}. D^{n}. Vicente Osorio Conde de Trastamara de Edad de Diez Años*. Colección particular.

te algunas: el *Bautismo de Cristo*, datado entre 1771 y 1780, perteneciente a la colección de los condes de Orgaz, fue pintado sobre un lienzo reutilizado en varias ocasiones; el *Retrato de Jovellanos* (1784-1785) del Museo de Bellas Artes de Asturias, alberga un retrato de María Teresa de Vallabriga; el *Garrochista* (1791-1792, Museo del Prado) fue pintado sobre una figura ecuestre que podría ser Godoy; un *Retrato de la reina María Luisa de Parma* (*c.* 1799) de la colección Ibercaja cubre otro de la misma reina con una indumentaria distinta; bajo el *Retrato de Isabel Lobo de Porcel* (1804-1805) de la National Gallery of London, recientemente cuestionada su autoría aunque sin fundamentar, como sugiere la nota de su conservadora Letizia Treves, se aprecia una figura masculina; el retrato ecuestre del *Duque de Wellington* (1812) que fue pintado sobre otra figura ecuestre, o el ya mencionado de la *Condesa de Chinchón* (1800) del Museo del Prado, que alberga varias figuras, alguna de ellas invertida en el lienzo y pertenecientes a distintas escenas.

La nitidez con la que pueden apreciarse estos grupos de la composición de la *Inmaculada* (fig. 17) en la radiografía del *Retrato de Joaquina Candado* (fig. 18) y el estudio de los desplazamientos que Goya llevó a cabo en la tela que entregó al Canal Imperial de Aragón, hay que relacionarlos con el empleo de blanco de plomo en las pinturas de Goya, con mayor profusión en pinturas realizadas con anterioridad a la enfermedad que le dejó sordo en 1793.

Este nítido contraste radiológico de las figuras que se aprecia en radiografías de cuadros de la década de 1780 como la del *Retrato de Melchor Gaspar de Jovellanos* (1784-1785, Museo de Bellas Artes de Asturias), choca significativamente con algunos de los realizados después de 1793, fecha a partir de la cual Goya trató con mayor precaución el blanco de plomo al relacionarlo con su enfermedad, como podemos apreciar en las radiografías del *Retrato de la Condesa de Chinchón* (1800, Museo del Prado), la de *El coloso* (1808, Museo del Prado), o la del *Retrato de Fernando VII* (1815, Canal Imperial de Aragón).

El blanco de plomo fue apreciado por los pintores de toda Europa hasta el siglo XIX, cuando se conoció su toxicidad al manipularse en seco y se restringió su fabricación y venta como pigmento para artistas. Era muy apreciado por el cálido aspecto que proporcionaba a las iluminaciones y veladuras, y porque la acción de absorción del pigmento de plomo sobre el aceite proporcionaba un secado más rápido que otros blancos cuando el pintor necesitaba un tiempo de secado relativamente breve para las capas de pintura o realizaba la obra en una sola sesión. Esa forma de trabajar de Goya, de la que sabemos por su hijo Javier, le permitía terminar las pinturas en menor tiempo, gracias a la accion estabilizadora del carbonato básico de plomo al neutralizar la acción de los productos ácidos que descomponen el aceite (Doerner, 1973).

No habían sido una excepción de su uso los pintores españoles, como podemos apreciar en la radiografía publicada por A. Pérez Sánchez (2005) de la *Comunión de Santa Teresa*[76], en la que su presencia puede apreciarse incluso en las grisallas de las columnas o en las arcadas de arquitectura, por lo que entendemos que Goya lo empleaba con mayor profusión en esa época, para aprovechar sus características de secado y consolidación de la capa pictórica en los trabajos en una sola sesión que, probablemente, fue espaciando a medida que su reputación aumentaba.

La presencia de carbonato de plomo en la composición del blanco de plomo proporciona imágenes radiológicas de gran contraste debido a su altísimo poder de atenuación radiológica, pudiendo apreciarse perfiles de figuras nítidamente conformadas cuando se empleaba con especificidad para resaltar aspectos como el halo de santidad de la Virgen o el blanco específico de las azucenas, bien visibles en la radiografía del *Retrato de Joaquina Candado*, en el que

76 Fundación Lázaro Galdiano, Inv. 5694.



Fig. 26: Detalle: comparativa figs. 18 izq. y 25 dcha.

Goya aprovechó el blanco empleado para las manos, las mangas y el canesú de la túnica de la Virgen y para conformar el vestido que cubre los senos de Joaquina Candado. De hecho, sobre la base de la *Inmaculada*, Goya solo empleó blanco de plomo en el *Retrato de Joaquina Candado* para modelar el perrito que la acompaña, enmascarando con él la cinta roja que enlaza los querubines a la izquierda de la *Inmaculada* bajo la composición del baúl sobre el que descansa Joaquina Candado.

Para datar con seguridad tanto la *Inmaculada* del Jalón (fig. 16) como el *Retrato de Joaquina Candado* (fig. 19), contamos con otra imagen subyacente apreciable en la radiografía de esta última. Se trata de la figura de la cabeza del retrato de *El Ex*^{mo}*. S*^{r}*. D*^{n}*. Vicente Osorio Conde de Trastamara de Edad de Diez Años* (fig. 25), en posición próxima a la rodilla derecha de la retratada (fig. 26), de dimensiones reducidas como correspondería a un borrón, pero de trazas ultimadas que no arrojan duda alguna acerca de su relación con el retrato del mayor de los hijos de los duques de Osuna.

Un retrato que ha sido datado por la referencia a su edad, pero como se ha señalado recientemente, debe considerarse aproximada y podría haber sido pintado *casi al mismo tiempo que el retrato de su madre y hermana* (Salomon, 2014: 33)[77].

77 Perteneciente a una colección particular suiza, ha formado pareja estelar junto con el de su hermano Manuel, *the Red Boy*, recientemente en el Metropolitan Art Museum of New York en la exposición «Goya and the Altamira Family». El retrato ha sido datado en 1786-1787 cuando Goya estaba pintando los retratos de la familia del duque de Osuna, pero es probable que lo pintara un poco después del cumpleaños del duque de Trastamara, pues ya se ha visto lo atareado que estaba Goya en esas fechas. Según un inventario compilado en marzo de 1864, estuvo colgado en el palacio que el conde de Altamira reedificó según planos de Ventura Rodríguez a partir de 1772, situado entre las calles de San Bernardo, de la Cueva, de Ceres (actual Libreros), y calle de la Flor Alta. Los retratos de Goya de la condesa y su hijos Vicente, Isabel y Manuel María estuvieron colgados durante mucho tiempo en el palacio de Altamira junto a otros retratos de la familia realizados por diversos artistas. Entre ellos, según el inventario, figuraban también un retrato del conde atribuido a Luis Egidio Meléndez y otros dos de Agustín Esteve.



Fig. 27: F. de Goya. *c.* 1788. Bocetos para las pinturas de la iglesia de San Fernando de Torrero. MLG y MBAA.

La relación de estas tres obras a través de estas dos radiografías constata lo habitual de la práctica de Goya, pintando en varios lienzos a la vez, aporta una ineludible concordancia en la atribución de todas ellas al pincel del de Fuendetodos y permite, además, afirmar la fecha de 1788 para su realización puesto que, como ya hemos mencionado, esa es la fecha de las cartas a Martín Zapater en la que hemos identificado las conversaciones con Joseph Yoldi sobre el encargo del Canal. Por otra parte, la interrelación de estas pinturas nos conduce nuevamente a las relaciones aragonesas que garantizaron encargos suficientes a Goya durante la década de los ochenta. Joaquina Candado Ricarte vivió en Zaragoza hasta 1792, cuando, casada en segundas nupcias con el pagador de la Real Fábrica de Salitre en Madrid, pasó a vivir en la corte; la duquesa de Osuna y marquesa de Peñafiel invitaba a Goya a cazar en su compañía y Pignatelli se había convertido en una gran figura para todos los aragoneses.

Para la iglesia de Monte Torrero, pintó Goya tres cuadros de los que se conservan dos de los bocetos en el Museo Lázaro Galdiano y uno en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (fig. 27). Jovellanos pudo apreciar los originales el 7 de abril de 1801, instalados en sus correspondientes altares (1992: 426), con la iglesia cerrada a causa del contencioso por su erección en parroquia. En el escueto comentario ni se extiende en demasiados elogios a las tres pinturas, ni ahorra una cierta crítica a la composición de los lienzos:

> Obras admirables, no tanto por su composición, cuanto por la fuerza del claroscuro, la belleza inimitable del colorido y una cierta magia de luces y tintas, a donde parece que no puede llegar otro pincel.



Fig. 28: Superposición al 50 % de transparencia de las figs. 17 y 18.

La datación de estos tres cuadros —*Aparición de San Isidoro Arzobispo de Sevilla a San Fernando Rey*, *Santa Isabel de Portugal curando a una enferma* y *San Hermenegildo en prisión*— hemos de vincularla a la fecha de construcción de la iglesia de San Fernando y acotarla en relación con la totalidad del encargo en fechas próximas a la de la *Inmaculada* del Jalón que acabamos de estudiar.

Si, como ya se ha indicado, Pardo Canalís los dató en su relación con la fecha errónea de construcción de la iglesia de Torrero, otros autores han pretendido relacionarlos con una de las últimas planchas de «*Los Caprichos*» *que representa a unos frailes volando asustando a una muchacha* (Wilson-Bareau, 1993*b*: 241). Dado que esta comparación podría continuar dando lugar a errores, hemos de descartar tanto que Goya accediera a cubrir las desnudeces en *Santa Isabel curando a una enferma*, como que las pinturas fueran realizadas con posterioridad a la serie de *Los Caprichos* y convirtiera la *Aparición de San Isidoro...* en una parodia de enormes dimensiones, como esperpento para escarnio de sus amigos aragoneses. Resulta inimaginable que Goya hubiera utilizado la estampa titulada *No grites, tonta* como parodia en la representación del *San Isidoro*, sabiendo perfectamente que esta irreverencia no solo habría dado lugar al rechazo de la pintura por quienes realizaron el encargo, sino también por sus amigos aragoneses, puesto que, conocedores de la serie de *Los Caprichos* habrían considerado una afrenta tal actitud. Y, por otra parte, tampoco resulta fácil imaginarse a Goya sometiéndose nuevamente a los dictados del clero para adecentar la figura de la enferma curada por santa Isabel, reviviendo las desagradables circunstancias del conflicto con los *Allueces* y arruinando todo el reconocimiento a su valía y posición después de haber sido nombrado primer pintor de cámara.

VII.

Goya y el papel moneda

La década de 1780 ha sido probablemente la más relevante en la modernización del sistema monetario español. Dos años antes de la creación del Banco Nacional de San Carlos, la emisión de vales reales dio comienzo a la utilización del papel moneda en las transacciones comerciales de importancia y la creación por Real Decreto de 1 de noviembre de 1769 de un fondo vitalicio inició la participación de particulares en las inversiones de renta garantizadas por el Estado.

Estos tres novedosos instrumentos monetarios fueron utilizados por Goya, como veremos, prácticamente desde los primeros momentos de su puesta en funcionamiento. Como recurso de ahorro la inversión en el fondo vitalicio, y tanto las acciones que poseyó del Banco de San Carlos como las varias series de vales reales que constan anotadas en el *Cuaderno Italiano*, como mecanismo de transacción comercial en el cobro de los emolumentos por sus pinturas en varios de los encargos recibidos. En el caso de las 15 acciones del Banco de San Carlos que poseyó, dado que se conservan en el AHBE, sabemos que también valoró su utilidad como recurso de ahorro, pues fue titular de ellas durante cuatro años, en el curso de los cuales debió de tener oportunidades de venta para desprenderse de ellas, en el caso de que no le hubiera interesado su rentabilidad.

Los fondos vitalicios suscritos por Goya tenían garantizada su rentabilidad y el pago de la anualidad mediante un depósito fijo anual de 4 millones de reales, obtenidos mediante la venta de alhajas y otros bienes enajenados de la Corona. El fondo fijo creado al efecto quedaba depositado en la Caja General de Juros, y ese caudal serviría para el pago anual de las rentas vitalicias suscritas, según una rentabilidad del 9 % anual. Cualquier persona podía ser suscriptora mediante la cantidad elegida para realizar la imposición. El beneficiario podía ser el mismo impositor, o cualquier otra persona de su elección y la duración del fondo se extendería por *una sola vida*.

Esta condición era la que implicaba un mayor riesgo, pues el elevado índice de mortalidad en esa época y por cualquier circunstancia implicaba la pérdida total de la parte de la imposición no percibida (Matilla Tascón, 1978).

Poco tiempo después de la creación de este fondo vitalicio, Goya realiza tres imposiciones. Una a favor de su esposa Josefa Bayeu como beneficiaria y otras

dos a su propio nombre. Las dos primeras las llevó a cabo el 13 de septiembre de 1780, mediante imposición de 24.000 rs. a favor de su esposa y 36.000 rs. a su propio nombre como beneficiario[78]. Unos meses después, el 5 de mayo de 1781, realizó la tercera imposición por importe de 30.000 rs. a su propio nombre como beneficiario. La proximidad de las fechas de imposición de estos vitalicios a la realización de las pinturas de la basílica del Pilar sugiere que era este el origen de los capitales invertidos.

Eran unas cantidades considerables para el nivel de ingresos de la época, de donde se infiere que aunque Goya en esa época trabajaba con precios más económicos que otros artistas, tenía una gran capacidad de ahorro. Solamente por los cartones realizados para la fábrica de tapices, había cobrado distintas cantidades por importe de 54.500 rs. entre los años 1775 y 1779 (Matilla Tascón, 1960). Otros trabajos de importancia en cuestión de ingresos como la cúpula *Regina Martyrum* por la que cobró conjuntamente 3.000 pesos, debieron permitirle realizar estas inversiones en fondos vitalicios.

Pasados los años, cuando el único hijo que le sobrevivió contaba ya diez de edad y los riesgos de fallecimiento en la infancia eran algo más controlables, Goya realizó otra imposición por un capital de 84.000 rs. a favor de su hijo Javier[79], de la que este se beneficiaría hasta el final de su vida (Sánchez Cantón, 1946*a*). También la adquisición de las acciones que poseyó del Banco de San Carlos data de poco tiempo después de su creación en 1782. Aunque en relación con estas acciones se ha considerado que *el artista no solo invirtió dinero en el banco, también se convirtió en uno de sus accionistas* (Salomon, 2014: 25) o que fueron una contribución a la creación del Banco, lo cierto es que Goya recibió esas 15 acciones en pago por las pinturas realizadas para la iglesia de la Orden de Calatrava en Salamanca en octubre de 1784.

Sin duda, fue uno de los encargos más importantes de la década, con el que Jovellanos se muestra como genuino valedor del artista y entusiasta de su trabajo:

> El artista ha desempeñado por su parte cumplidamente el encargo que se le ha hecho, no solo por el cuidado y diligencia con que trabajó estos cuadros, sino también por una de aquellas casualidades de que no se puede señalar una causa suficiente, parece que se excedió a sí mismo, pues seguramente estas pinturas y en especial las de la Concepción y San Bernardo son las mejores que han salido de su mano. Así lo confiesan muchas personas de gusto que las han reconocido y admirado y quisiera el que informa que los Señores del Consejo las viesen igualmente para que pudiesen convencerse de esta verdad por sus mismos ojos. Como quiera que sea el que informa es de parecer que teniendo consideración al crédito del artista, al decoro del Consejo y al mérito intrínseco de las mismas obras, se le deben librar por lo menos veinte mil

78 AHPNM, P. 17842, ff. 411-413.

79 AHPNM, P. 17853, f. 877. Esta suscripción especificaba *que cuando don Francisco Javier entre a disfrutar los réditos, no los pueda vender ni enajenar, pues han de ser para su manutención.*

> reales de vellón, pasándose además oficio por Secretaría en que se le insinúe cuán satisfecho queda el Consejo de su obra y del esmero y diligencia con que se aplicó a desempeñarla. Sobre todo el Consejo resolverá lo que fuere de su superior agrado. Madrid 11 de octubre de 1784, D. Gaspar Melchor de Jovellanos. (Saltillo: 1954)

Si Jovellanos mostraba su satisfacción al presentarlas al Consejo, Goya destaca el haber hecho las figuras de tamaño mayor, pero trabajadas del natural:

> Señor— Don Fran^{co}. Goya Académico de merito de la Real Academia de San Fernando hace presente a V. S. tener concluidos los quatro quadros que el año pasado le mando hacer para la Iglesia del Colegio de Calatrava de Salamanca, el primero de trece pies de alto y su mitad de ancho que representa el misterio de la concepcion de la Virgen SS en trono de Angeles y gloria con el Padre eterno, el segundo a S^{n}. Raymundo de Fitero armado de caballero en el sitio de Calatrava en el país, su alto tres varas y dos de ancho; el tercero, y el quarto son iguales, su largo tres varas y ancho una vara y tres cuartas y representan aquel a S^{n}. Benito Abad derribando los ydolos, y aqueste a S^{n}. Bernardo abrazado con una cruz, todas figuras de tamaño maior que el natural, y hechas por el. Ha procurado el Artista observar la naturaleza usando de todas las partes del arte, para mejor desempeño. Lo que participa a V. S. para que se sirva disponer de ellos como le parezca y advierte que para que puedan ir arrollados se desarman los bastidores en que están puestos. (Saltillo: 1954)

Los cuadros y los mármoles de los altares fueron víctimas de la guerra de la Independencia, por lo que de su descripción no queda sino lo expuesto por Goya y confirmado en un informe de 25 de abril de 1790 realizado a instancia de Jovellanos, que confirma estas descripciones y da idea de su ubicación y la vistosidad del conjunto con sus marcos de mármoles (Gómez Centurión, 1913: 116).

Como ya indica Goya, el de la *Inmaculada Concepción* era el mayor de todos (362 x 181 cm), el de *San Raimundo de Fitero* de 250 x 125 cm, y los de *San Benito Abad* y el de *San Bernardo* de 250 x 146 cm.

Si bien Jovellanos proponía al Consejo que se le pagaran a Goya al menos 20.000 rs., finalmente como le indica en su carta de felicitación, el Consejo decidió remunerar al artista con 400 doblones. Según las tablas de equivalencia de moneda de la época (Larruga y Boneta, 1787), la conversión equivalía a 32.000 rs., 500 más de los que le fueron librados el 26 de ese mismo mes mediante las 15 acciones del Banco de San Carlos:

> Como comisionado que soy del Banco Nacional de San Carlos recibí de D^{n}. Fran^{co}. Ybañez del Orden de Calatraba treinta y un mil y quinientos r^{s}. de v^{n}. los mismos q^{e}. an de ser para llenar quinze Acciones a favor de D^{n}. Fran^{co}. Goya vecino de Madrid. al respecto de dos mil y cien r^{s}. cada una prebiniendo q^{e}. en el ynterin se le entregan las d^{has}. Acciones servirá este de resguardo. Salamanca 26 de Septiembre de 1784. Son //31.500 r^{s}. v^{n}. Por poder de mi marido D^{n}. Andres Gutierrez, Maria de la Rua[80].

80 AHBE, Secretaría, Caja 585.

Las acciones asignadas a Goya tenían los números 88.145 a 88.147 y 88.149 a 88.159 y, como ya hemos mencionado, las vendió en 1788, los números 88.152 y 88.153 a Manuela Sanz Ramírez el 20 de noviembre, a Fermín de Almarza los números 88.145, 88.146, 88.147, y 88.149, 88.150 y 88.151 el 13 de diciembre y a Joseph de Onís las que llevan los números 88.154, 88.155, 88.156, 88.157, 88.158 y 88.159, el 22 de diciembre de ese mismo año.

Goya asistió a la Junta del Banco celebrada el 24 de febrero de ese año representando sus 15 acciones y otras 10 pertenecientes al Sr. Luis Lorenzo, ya que era preceptivo un mínimo de 25 para poder asistir a la sesión anual (Banco Nacional de San Carlos, 1788). Estuvieron presentes 242 accionistas, representándose a sí mismos o a otros que completaban las 25 acciones necesarias y otros 483 representados mediante apoderados. Cada accionista tenía derecho a un único voto en la elección de los cargos directivos, independientemente del número de acciones que tuviera.

La Real Cédula de 15 de mayo de 1782 mediante la que se constituía el Banco Nacional de San Carlos *bajo la protección real*, especificaba que cualquier institución o persona de cualquier clase social de España e Indias podría ser propietario de acciones. Para evitar el descrédito ante las opiniones existentes contra el monopolio, se especificaba que *ni la Corona ni cualquier otro accionista ejercerían un control especial*.

Aparte de Francisco Cabarrús que, como director nato, carecía de sueldo y atribuciones específicas, de los catorce directores electos de entre los accionistas con más de 50 acciones, ocho debían tener unos conocimientos técnicos elevados y una dedicación completa, siendo su cargo retribuido convenientemente y con carácter permanente.

Los otros seis permanecerían en el cargo dos años, cesando la mitad de ellos cada año por sorteo realizado en la sesión de la Junta anual y, en este caso, aun no siendo retribuidos, tres de ellos debían ser hombres de negocios de cierta importancia y los tres restantes podían ser miembros de la Cámara o Grandes de España, aunque ninguno de ellos tuviera experiencia alguna en los negocios. Los accionistas elegían al cajero, al secretario y al primer contable, y fijaban su remuneración mediante discusión en la Junta (Hamilton, 1970).

La asistencia de Goya a esa Junta pudo haber estado relacionada con la posibilidad de adquirir de propia mano un conocimiento certero de la situación financiera del Banco pues, desde las violentas fluctuaciones en el precio de las acciones que en 1785 obligaron a la Junta de Gobierno a suspender las ventas hasta que ella misma determinara el alza en el valor de dichas acciones, en pocas ocasiones volvieron a cotizar a la par.

Como indica Tedde (1988) en enero de 1788, poco antes de la celebración de la Junta anual, el banquero Pierre Lalanne asociado con Cabarrús bajo la firma Cabarrús y Lalanne daba orden de venta en la plaza de París de un paquete de

2.100 acciones por valor de 6,6 millones de reales, es decir, las acciones se cotizaban por encima de los 3.100 rs. Pero esa situación comenzó a cambiar rápidamente, a causa de la morosidad de la Real Hacienda en el pago de las obligaciones del contrato de suministro de provisiones al Ejército, la Marina y la Real Casa, deuda que llegado febrero de 1788, el conde de Lerena, ministro de Hacienda, no reconocía más que en la mitad de lo cuantificado por los directores del Banco.

Este conflicto entre Cabarrús como representante del Banco y su acérrimo enemigo Lerena como ministro de Hacienda, probablemente no era desconocido para Goya, si observamos que tenía tratos de diferente categoría con cada uno de ellos. De modo que Goya optó por recoger los dividendos del 5 % que le correspondían[81] de ese año, puso a la venta sus 15 acciones y nunca volvió a ser accionista del Banco de San Carlos.

Hemos dejado para el final el estudio de los vales reales de los que Goya fue propietario, porque consideramos que algunos de ellos guardan estrecha relación con el encargo de pinturas que estamos investigando. Nos referimos a un conjunto de vales, cuya cuantía excede considerablemente la cantidad de 30.000 rs. que constan en el informe de Tiburcio del Caso de 13 de diciembre de 1813, en referencia a lo que costaron los tres cuadros de la iglesia de San Fernando de Torrero. Como estudiaremos a continuación, el importe total de los emolumentos recibidos por Goya excede en 18.500 rs. la cantidad aceptada para el pago de los de Torrero. Teniendo en cuenta que en ese listado se recoge la existencia de otros siete cuadros *todos de excelente pintura*, todo indica que muchos de ellos formaron parte del encargo a Goya y su retribución fue efectuada mediante ese conjunto de vales reales.

Para contextualizar la frase de Tiburcio del Caso según la cual los cuadros de Torrero *costaron 30.000 rs.*, hemos de recordar que hacía cuatro años que Goya había recibido 31.500 rs. como remuneración por las cuatro pinturas para los altares de la iglesia de Calatrava de Salamanca. Entre lo poco que sabemos de los de la iglesia de Torrero, C. Saguar (2005) indica que al menos de la *Aparición de San Isidoro a San Fernando* que decoraba el altar mayor del templo, era de grandes dimensiones, *de cerca de cinco metros de altura*.

Teniendo en cuenta que los otros dos debían ser de medidas proporcionadas a este y, siguiendo la referencia de los de Salamanca, podemos estimar que la superficie total de los lienzos superaría los 22 metros cuadrados. De modo que, independientemente de las mayores o menores dificultades habidas para la composición de unos y otros, el coste estimado para los de Torrero superaría los 42.000 rs. Aun otorgando un margen de error generoso al cálculo de las dimensiones de las pinturas de Torrero, resulta evidente que incluso los 30.000 rs.

81 En el AHBE se conservan, junto con las 15 acciones, los cuatro recibos del cobro de los dividendos, firmados por Goya.

de que venimos hablando, resultaría una cuantía solo aceptable si Goya hubiera considerado el trabajo en calidad de colaborador interesado a título individual en el *Proyecto*, a instancia de todos sus amigos, tal como debemos entender la advertencia a Zapater de que *si no me dan dos meses de tiempo y por benir con tu recomendacion*, referido a una Virgen que estaría incluida a última hora en el encargo.

Por otra parte, dado que Jovellanos indica en su *Diario* que tanto los retratos de los reyes como el de Pignatelli habrían sido de la mano de Goya, hay que pensar que tampoco el importe recogido en esta serie de vales cobrados en 1788 cubriría la totalidad de las pinturas enumeradas por Tiburcio del Caso, puesto que al menos los de Carlos IV y María Luisa no habrían sido pintados hasta comienzos de 1789. ¿Cuáles eran las otras pinturas remuneradas a Goya mediante la serie de vales que identificó como procedentes del Canal?

Los vales habían comenzado a correr en agosto de 1780 con una emisión reducida de 16.500 vales de a 600 pesos, que fueron adquiridos prácticamente todos por banqueros del círculo de Cabarrús y algunas grandes casas comerciales. Su creación fue un recurso financiero para obtener liquidez en 1780 con la que poder hacer frente a los gastos de la guerra contra Inglaterra, por lo que la propuesta sería conocida únicamente en círculos muy reducidos de la corte.

Si bien las emisiones de 1780, 1781 y 1782 cumplieron los objetivos previstos y lograron mantener su cotización más o menos a la par de su valor nominal, como señala Voltes Bou (1965: 69), las constantes urgencias monetarias de la Corona fomentaron una deriva inflacionaria, emitiéndose nuevos vales el 7 de junio de 1785, 30 de diciembre de 1788, 12 de enero y 29 de agosto de 1794, 25 de febrero de 1795 y 6 de abril de 1799, además de las emisiones de 1785 y 1788 con cargo a los fondos del Canal; siendo precisa incluso la formación de una colección impresa que recogiera las diferentes Cédulas y Reales Órdenes dictadas sobre la materia.

Era la Tesorería General de la Real Hacienda el organismo encargado de su emisión, renovación y pago de los intereses del 4 % anual a que tenía derecho el poseedor del vale a su presentación ante la Tesorería. Todas las emisiones fueron creadas por Reales Órdenes y en ellas se especificaba que podían emplearse para pagar cualquier deuda que sobrepasase su valor nominal incluyendo en el cálculo de su valor el interés hasta el día, se amenazaba con penas al que rehusara recibirlos, tenían previsto un periodo de amortización de veinte años y serían abonados los intereses una vez al año con la condición de que el propietario presentara el vale en la Tesorería General de Hacienda o algunos otros lugares habilitados para ello.

La primera emisión se hizo en vales de 600 pesos y, tanto por la novedad de su creación como papel moneda como porque se preveía difícil su colocación entre pequeños comerciantes por la elevada cuantía del nominal, fue gestionada directamente por una serie de grandes casas comerciales y de bancos entre

los que se encontraban compañías holandesas que financiaban la construcción del Canal Imperial de Aragón. En emisiones posteriores se crearon vales con un nominal de 300 pesos con la finalidad de que pudieran utilizarse también en intercambios comerciales de menor cuantía, aunque nunca llegaron a ser utilizados en el comercio minorista.

Como ya se ha indicado, Goya admitió también los vales reales como forma de pago de sus emolumentos por distintos encargos, aunque seguramente no sería una excepción al aceptarlos por obligación, pues durante años eran rechazados abiertamente como forma de pago en operaciones comerciales entre particulares, incluso cuando la transacción pudiera quedar registrada en documentos notariales.

El caso de un familiar del Santo Oficio de Gerona que en 1783 comunicaba a la Audiencia la negativa de los vendedores de unas fincas a que el pago se realizara en vales, es ilustrativo de esta resistencia. Incluso Floridablanca, influido por las mejores expectativas de la creación de un banco nacional, expresó cierto rechazo a la continuidad de las emisiones, manifestando en su Representación de 1788 que

> todo era confusión y desorden; se formaban pleitos para no admitir pagos en vales, a pesar de la ley que lo mandaba, o para abandonar la pérdida, de los premios. (Voltes Bou, 1965: 11)

La orden del Consejo de que el vendedor aceptara los vales como forma de pago y la advertencia a la Audiencia de que se tuviese presente la resolución en sucesivos casos, indica la clara voluntad política de que se aplicara la norma de aceptación que prevenía la Real Orden, pero el rechazo a presentar los vales en Hacienda para ser renovados, aun a costa de la pérdida de los intereses generados y la práctica de endose en blanco, sugiere que habría numerosos casos en los que se pactaría la forma de pago antes de realizar la operación, incluyendo algún tipo de premio si se aceptaba en vales.

Sin duda, un encargo importante de los que Goya recibió el pago en vales fue el del Canal que venimos estudiando. La fecha de 1788 en la que hemos considerado que se debió de ejecutar el encargo, se corresponde con una de las anotaciones manuscritas en el *Cuaderno Italiano*, en la que encontramos los números de una serie de vales reales recibidos en 1788 por importe aproximado de 49.500 rs.

Por diferentes documentos sueltos sabemos que el Canal Imperial había recibido vales reales de emisiones anteriores a la de 1785, porque el contable del Canal, Francisco Xavier Pirán, cobraba intereses de una partida de vales reales en julio de 1781[82], correspondientes a la primera emisión[83]. La elevada

82 AGS, DGT, Guion 24, Inventario 16, Leg. 28.
83 AHN, Hacienda, Leg. 3447 y libros 7345-7346, 7349-7350

suma de más de 30.000 reales sugiere que Pirán estaba gestionando vales asignados a la empresa de los Canales Real de Tauste e Imperial de Aragón. Además de Pirán, también el tesorero general de los Canales aparece gestionando importantes cantidades de vales en la contabilidad de la Tesorería General de Hacienda[84]. De modo que aunque en 1785 se hizo una emisión a cargo de los productos del Canal, los vales fueron un instrumento habitual para sus pagos desde el momento de la primera emisión en 1780.

Goya debió recibir la información sobre los números de vales con los que se realizaría el pago por las pinturas realizadas, con anterioridad a la recepción de los propios vales impresos pues, con su anotación *~~Villetes~~ del año 1785* en la página 151 del *Cuaderno Italiano* (1994: 151), pretende identificar la serie en relación con la emisión de 11.000 vales reales de 600 pesos cada uno, por un capital de 66.000.000 de reales realizada el 7 de julio de 1785 para pagar los gastos que causaba la construcción del Canal Real de Tauste y el Canal Imperial de Aragón. Del mismo modo, del error en la anotación del *año de 1786*, se infiere que esta serie de vales estaba en relación con trabajos para el Canal que pudieran haberse iniciado en 1786.

Sin embargo, los números 58.633, 64.927, 48.524 y 53.455 de vales anotados por Goya separados por un *año de 1788*, de los siete números 46.581, 45.103, 47.990, 46.292, 66.237, 45.834 y 45.390 que van a continuación, corresponden a la serie de los emitidos por Real Decreto de 22 de mayo de 1782[85]. Cuando realizó la primera anotación, erró también el año en el que le habían sido remitidos los vales. Tanto *~~Villetes~~ del* año 1785 como el año *1786*, fueron corregidos años después cuando anotó la otra serie de vales que aparece en la página 224 del *Cuaderno Italiano*. *~~Villetes~~* fue corregido por *Vales Reales* y *1786* por *1788*.

De acuerdo con la segregación de fechas que R. Andioc (2008) utiliza para datar la utilización de la erre antigua y la nueva, es claro que la anotación de la serie de la página 151 pertenece a la época en que Goya todavía utilizaba la erre antigua, que Andioc fija con anterioridad a la carta a Zapater de 7 de enero de 1789, mientras que la anotación de la serie de vales en la página 224 habría sido realizada en los *años siguientes*, puesto que en ella utiliza ya la erre moderna. Por otra parte, la tinta empleada en la página 224 es la misma que utiliza para corregir la 151, confirmando así la separación en el tiempo de

84 AHN, Hacienda, Leg. 7349: Entradas y salidas de vales reales según contabilidad de la Tesorería General de Hacienda: N.os 536, 3422.— Francisco Condom cobra intereses por tres días el 31 de agosto de 1782, semana 39 de la emisión de vales de a 600 pesos de 1780: 3.006 rs. —N.os 787, 4032, 4255, 9345, 10334, 10649, 12632, 12633, 12634, 10659, 10662, 10663, 10670, 11645, 12640, 12650, 12762, 12705, 12862.— Francisco Condom cobra en la semana 42, de la emisión de 1780 de a 600 pesos, 2.470 rs. —N.os 7857, 12826, 3456.— Francisco Condom cobra en la semana 50 de la emisión de 1780 de a 600 pesos, 480 rs. y otros 52 rs. por otros dos vales en la semana 51. N.os 536, 3422.— En 31 de agosto a Condom, a 331 días hasta 27 inclusive de agosto, 662 rs. En 29 dicho.

85 AHN, Hacienda, L. 7345 y 7346.

ambas anotaciones, que la página 224 fue anotada con posterioridad y que en todos los casos erró la fecha de emisión de las correspondientes series de vales, probablemente pensando en quiénes eran los pagadores que manejaban vales de una y otra creación.

Este conjunto de vales de a 300 pesos, anotados en la página 151 del *Cuaderno Italiano* completan un valor nominal equivalente a 49.500 rs., cantidad en la que estarían incluidos los 30.000 rs. que costaron los tres cuadros de la iglesia de Torrero, que en absoluto pueden considerarse excluyentes y que permiten establecer una relación entre el encargo y su remuneración.

Es una cuantía que se corresponde también con las normas de utilización recogidas en el Real Decreto, según las cuales, los vales estaban destinados a facilitar las transacciones comerciales de importancia y sus poseedores no podían emplearlos en el pago de salarios y otras retribuciones de personal en aquellas instituciones públicas que se financiaban con cargo a la Real Hacienda. Es fácil suponer que al ser un pago del Canal, Goya pensara que pertenecieran a los que se crearon específicamente con cargo a los fondos del Canal en 1785 y 1788. Sin embargo, estas emisiones se entregaron prácticamente completas al tesorero Juan Bautista Condom para resarcirle de los adelantos que durante años había estado haciendo para los pagos de los Canales, como hemos visto en el informe de 1803 recogido en el capítulo II, en el que se relatan las vicisitudes de la deuda reclamada por la Junta de los Cinco Gremios.

En cuanto a las anotaciones de Goya en la pagina 224 del *Cuaderno Italiano*, solo la numeración de la serie de 6 vales de a 600 pesos pertenece a la primera *creacion* de vales por Real Orden 30 de agosto de 1780 (números 12.643, 6.981, 7.945, 7.949, 9.397 y 11.337). Por otra parte, esta serie está separada únicamente de la serie siguiente con la indicación *de la misma creacion*, que Goya identifica erróneamente con la misma emisión, cuando en realidad la serie pertenece a los que se crearon por Real Decreto de 14 de febrero de 1781, con un valor nominal de 300 pesos cada vale (números 19.878, 22.171, 23.314, 24.751, 28.619, 39.362, 33.041, 33.662, 17.979, 17.997, 23.749, 29.410, 29.380 y 29.346). Finalmente, tanto la regularidad de la grafía como de la tinta empleada en la anotación, sugieren que fue realizada en un único momento, tal como correspondería a un único endose por los emolumentos de un encargo de consideración.

Estas series suman un valor nominal de 54.000 rs. la primera y 63.000 rs. la siguiente y su aleatoriedad en la numeración indica que ya habían sido renovados en varias ocasiones cuando Goya recibió el endose. Incluso si Goya hubiera adquirido el papel directamente en la Tesorería General de Hacienda, esos vales hacía tiempo que quienes los adquirieron al principio de la emisión habían renovado el papel o habían sido utilizados en transacciones comerciales.

Este error en la anotación y el que ya hemos mencionado al anotar los que recibió del Canal Imperial, indican que probablemente Goya tenía los vales

en depósito en alguna caja o institución, pues de otro modo habría anotado correctamente las fechas de la emisión, puesto que de ellas dependía también la fecha final de amortización, pero la corrección de datos en los procedentes del Canal sugiere que las anotaciones pudieran haber sido hechas con ocasión de la decisión de reducirlos a efectivo.

La inexistencia de estudios en relación con la procedencia de los vales anotados por Goya en el *Cuaderno Italiano*, nos mueve a clarificar aquí que los vales reales no fueron *el primer papel moneda en billetes creado por el Banco de San Carlos en 1782*, ni tampoco Goya *fue uno de los primeros en tener billetes de papel* como se ha indicado erróneamente (*El Cuaderno Italiano*, 1994: 63), puesto que los vales, como el propio Goya corrige, no eran considerados billetes, ni el Banco Nacional de San Carlos era el emisor de los vales reales. Como ya se ha señalado, los vales fueron una creacion de la Real Hacienda gestionada por la propia Tesorería General, mientras que el Banco Nacional de San Carlos, aun siendo creado mediante emisión de deuda del Estado, se concibió como un banco privado y su única relación con los vales reales fue la gestión durante unos años de la reducción a efectivo de los vales, pero siempre por cuenta de la Tesorería General de Hacienda.

Hasta el momento son muy escasos los registros exhumados de los archivos que nos puedan informar acerca de los poseedores de vales reales, de las fechas en las que operaron con ellos y de los destinatarios a quienes los transfirieron. Como señala M. Artola (1982), los fondos pertenecientes al Ministerio de Hacienda sufrieron daños durante la guerra de 1936, por lo que el conjunto depositado en el AHN acusa la falta de una enorme cantidad de documentos en el desigual volumen de sus diferentes series.

En cualquier caso, las investigaciones de referencia se han ocupado principalmente de analizar la rentabilidad de las distintas emisiones, en relación con las pérdidas o beneficios causados a la Real Hacienda, desde la primera emisión en 1780 hasta su desaparición con posterioridad a la guerra de la Independencia, casi siempre de forma subsidiaria a los análisis referentes a la creación y funcionamiento del Banco Nacional de San Carlos, dejando al margen el estudio de los usos, aceptación y rentabilidad entre particulares.

Sin embargo, los vales reales no solo fueron un primer ensayo de financiación de la Real Hacienda a través de la creación de papel moneda, sino que durante varias décadas estuvieron en la agenda central de todos los secretarios de Hacienda, tal como ponen de manifiesto algunos textos coetáneos dedicados al análisis de su funcionamiento[86].

86 Se puede constatar la relevancia a la que aludimos a través de diversos textos de altos responsables de organismos como la Secretaría de Hacienda (Montes, 1784), la Tesorería General (Navarro, 1789) o el Tribunal de la Contaduría Mayor (Alonso Ortiz, 1796).

En cuanto a la circulación de los vales, también hubo una larga resistencia a la renovación por parte del público. Con el fin de que los tenedores acudieran anualmente a renovar el papel y cobrar sus réditos en las oficinas de la Tesorería, se emitieron varias Reales Cédulas advirtiendo que quienes

> no los presenten en los tiempos respectivos, pierdan enteramente los intereses; y que los que subsistieren en la misma morosidad durante el año siguiente hasta la inmediata renovación de los mismos Vales, quedarán absolutamente privados de sus Capitales, y se verificará la nulidad y extinción impuesta[87].

Como forma de solucionar el rechazo observado durante los primeros años, hacia 1784 se encargó al Banco de San Carlos la misión de reducción a dinero efectivo, buscando facilitar el procedimiento de renovación y evitar así las posibles falsificaciones de los vales, aunque esta gestión tampoco obtuvo el resultado deseado, como señala el tesorero general Francisco Montes (1784) al conde de Guasa, secretario de Hacienda, al indicar que

> hasta ahora no se ha experimentado ningun buen efecto, en los 6 meses primeros de la operacion del Banco solo ha descontado 2314 Vales porcion tan moderada que no ha hecho sensacion en los premios.

El problema continuaba debatiéndose en 1787 con propuestas diversas para ahorrar gastos a la Real Hacienda, crear las condiciones para que el público confiara en la moneda en papel y que fuera el Banco el organismo reconocido como depositario y gestor del papel moneda y de la extinción de los vales reales.

Algunas propuestas dejaban claro que la gestión de los vales era considerablemente ruinosa para la Real Hacienda y que debían extinguirse mediante el concurso del Banco. Para ello se proponía que no se crearan nuevos vales, que se permitiera al Banco crear tantos *billetes* como vales extinguidos, que el Erario le entregara los réditos que pagaba por los vales y que no se permitiera modificar el valor efectivo de la moneda acuñada (Foronda, 1787).

A pesar de ese rechazo, entre 1786 y 1794 se cotizaron entre el 1 y el 2 % sobre su valor nominal, gracias al atractivo interés del 4 % que tenían de premio y de la fuerza de la Tesorería Real. De los de 600 pesos de la emisión de 1780 se redujeron a caja 33.900. Cualquier descuento, cuando los vales cotizaban por debajo de su valor nominal, afectaba a la Hacienda porque esta aceptaba los vales a su valor nominal, aunque al ponerlos otra vez en circulación les daba solo el valor del mercado (Herr, 1978: 118).

Aunque es probable que Goya obtuviera beneficios tanto al vender las acciones del Banco como al reducir a efectivo los vales, la experiencia no redundó

87 Real Cédula Comunicada al Consejo por el Excelentísimo Señor Conde de Lerena en Real Orden de 16 de Julio de 1791.

en una práctica frecuente ni continuada. En el caso de las acciones del Banco, después de vender en 1788 las 15 endosadas por la Orden de Calatrava nunca volvió a ser poseedor de alguna y, en el de los vales reales también es probable que no tardara en desprenderse de ellos, pues no de otro modo debemos entender la pregunta a Zapater acerca del mejor destino para un capital de *cien mil reales* (Águeda y Salas, 2003: Carta 113). Aun valorando la posibilidad de que la pregunta fuera sincera, parece bastante contradictorio que solo cinco meses después de haber vendido sus 15 acciones del Banco se planteara la compra de nuevas acciones como posibilidad de inversión.

En cualquier caso, antes de 1800 se había desprendido de todas las series de vales, pues, de otro modo, los hubiera utilizado para el pago de la compra de la casa de la calle Valverde, 15, tal como hizo Godoy cuando en marzo de 1801 compró el edificio limitado por las calles de Fuencarral, Jacometrezo de la Flor y Desengaño para donarlo a Josefa Tudó y cuyo remate liquidó en vales reales[88].

88 AHPNM, P. 22246, ff. 546r.-634r.

VIII.

Los Sitios y las pinturas

Nos queda ahora referir el destino de todos estos cuadros, los pintados por Goya para el Canal y otros muchos existentes en Zaragoza, cuando en 1808 las tropas francesas sitiaron la ciudad. De los pintados por Goya para el Canal, hemos visto que algunos de ellos habían cambiado de destino cuando en 1801 Jovellanos pasó por Zaragoza, sin que hasta el momento se haya logrado averiguar su paradero. Los comentarios de Jovellanos sugieren que al menos la pareja de los reyes no estuvo expuesta a las duras condiciones de los Sitios, aunque su traslado a otra institución, probablemente fuera de Zaragoza, no evitara la pérdida de sus referencias a la autoría de Goya, teniendo en cuenta tanto las fracturas sociales de la guerra de la Independencia como los avatares debidos a la movilidad de los retratos regios como sustitutos viajeros de las Reales Personas.

De acuerdo con este uso, los de los reyes pudieron haber sido trasladados a Madrid para presidir en la Inspección General de Caminos y Canales, cuando en 1799 se hicieron realidad las propuestas de creación de una escuela de ingeniería impulsada desde 1785 por Agustín de Betancourt. El prestigio de Betancourt y la creación de la Escuela de Caminos, Canales y Puertos que comenzó a funcionar en 1802 en el Palacio del Buen Retiro, pudieron ser motivo suficiente para que, al menos, el *Retrato de Carlos IV* se instalara en la Escuela. En aquel Gabinete de Máquinas que Betancourt dirigió desde 1791, se instruía en conocimientos de ingeniería mediante *una colección de modelos de obras civiles y de máquinas* creadas por él mismo junto con el grupo de estudiantes españoles en prácticas en la École des Ponts et Chaussées de París. Comisionado para esa misión por el Gobierno español entre 1786 y 1791, entre las colecciones expuestas en el Gabinete de Máquinas del Buen Retiro se exponía también *un modelo reducido de su (re)inventada máquina* de Watt (Gouzevitch y Vérin, 2005).

En cuanto al *Retrato de Ramón Pignatelli*, ya hemos comentado que pudo haber sido pignorado en la almoneda que J. Martín Goycoechea realizó en 1799 o, como se ha señalado, pasara a formar parte de los bienes del conde de Fuentes, pero en ambos casos solo podemos aventurar que es altamente probable que sufriera en Zaragoza las consecuencias de los Sitios como otras muchas pinturas, pergaminos y otros objetos de valor histórico. Las circunstancias que rodearon la testamentaría al fallecimiento del conde de Fuentes en abril

de 1809, no permiten aventurar que el retrato hubiera tenido mejor suerte que otros muchos, en el caso de que acompañara al conde en Zaragoza.

Los acontecimientos previos al primer Sitio de Zaragoza con la elección de José de Palafox como capitán general de Aragón, llevaron a este a emitir una serie de órdenes de requisa y entrega de bienes en busca de recursos para pagar a la tropa (Guirao Larrañaga, 2008). La tesorería de los Canales fue uno de los primeros proveedores de fondos para el ejército de Aragón en 1808. Siendo ya director de ambos canales Miguel de Echenique en 1814, informaba a Martín de Garay, recién nombrado protector por orden del duque de San Carlos, secretario de Estado y del Despacho, que

> en las turbulencias de esta Capital, del año 8, se pasaron de la Tesorería de los Canales á la de Ex^to^. setecientos mil r^s^. v^on^., mediante orden del Exmo. S^or^. D^n^. José Palafox, segun consta de dos cartas de pago, con que se datό en sus cuentas el tesorero Dn. Pedro Miguel Goicoechea, y mil doscientos cahíces de trigo de los productos del Canal entregados al Director de Provisiones D^n^. Ylario Ximenez[89].

Los enseres requisados por orden de Palafox en las instalaciones del Canal y los procedentes de otras instituciones públicas, se concentraron en Zaragoza para ser canjeados por dinero entre la nobleza y el clero que apoyaron el levantamiento.

Giménez Soler indica que *se incautó de los fondos, enseres y materiales del Canal para emplearlos en la defensa de la ciudad* (1932: 74). Fue mediante una Orden de 7 de junio de 1808 cuando Palafox ordenó que se entregaran a la Junta de Defensa fondos de todos aquellos depósitos públicos existentes e incluso si fuera necesario, otros recursos con la promesa de reintegrarlos, como una prioridad absoluta para disponer de recursos para el pago, el vestido y la manutención de la tropa:

> Por el decreto de 7 de junio propuesto por el mismo Lorenzo Calbo de Rozas, intendente general y corregidor de Zaragoza, se prohibió estraer del reino de Aragon para el estrangero, y aun para las demas provincias de España, dinero que procediese de rentas ó productos de aquel suelo, aun cuando perteneciese á naturales del mismo Aragon ecsistentes fuera, dejando solo la facultad de estraer los fondos que no tuviesen este origen. 3º. Que todos los depósitos de fondos públicos ó particulares, eclesiasticos ó civiles que ecsistiesen en Aragon, cualquiera que fuese el motivo del depósito se manifestarán, en inteligencia de que serían mirados como cosa sagrada los que tuviesen por objeto la utilidad comun, y si se hiciese uso de los que no estuviesen en este caso se reintegrarian puntualmente. (Calvo, 1839: 7)

Referentes a los municipios fuera de Zaragoza, ordenaba que

> los justicias de esos pueblos auxiliaran esta operación por todos los medios posibles facilitando caudales de los fondos publicos, pues los alistados deben de ser socorridos en razon de 4 reales diarios.

89 ACIA, Caja 676, n.º 2.

Días más tarde disponía que:

> los fabricantes y mercaderes de Zaragoza y la provincia diesen nota firmada de todos los lienzos, paños azules, blancos y pardos,

y durante el primer Sitio, la protesta de los panaderos sobre la imposición de reservar todo el trigo existente para la tropa, se solucionó por la fuerza (Guirao Larrañaga, 2008).

Durante el primer Sitio es bastante probable que los cuadros más apreciados no resultaran dañados ni fueran *extraídos* por los franceses, pues los conventos que lograron tomar los sitiadores, habían sido desalojados y trasladados sus enseres a otros lugares más seguros. Alcaide Ibieca (1831) relata cómo el avance de los franceses fue rápido hacia Zaragoza, sin ocupar edificios en el trayecto del Canal, pues en

> los primeros días del Sitio nuestras partidas de guerrilla tuvieron continuos escopeteos con el enemigo [...], nos fueron desalojando progresivamente de los espesisimos olivares cercados de tapias de tierra que rodean la Ciudad.

Del mismo modo narra la rápida retirada de los franceses, dando lugar a que

> en los campamentos, y sobre todo en los puestos de S. Lamberto, Casa Blanca y Torrero, se halló una grandisima porcion de armas, monturas, carros, cureñas, animales de tiro y carga y grandes porciones de ganado y galleta. En el Canal se hallaron mas de cincuenta piezas de todos calibres, una balería inmensa, muchas bombas y granadas, picos y azadones y muchisimos cajones de cartuchos, pero de estos, fueron muchos mas los arrojados al Ebro.

Levantado el cerco el 14 de agosto y retirados los franceses, en Zaragoza se comenzó a trabajar inmediatamente para restaurar paulatinamente los destrozos causados por el asedio, de cuya inmediatez da cuenta Faustino Casamayor al recoger en su diario la puesta en funcionamiento del molino harinero el mismo día 16 para abastecer de pan blanco a la ciudad. Con la misma premura Palafox ordenaba la *confiscación de bienes a los expatriados y expulsión de los franceses no naturalizados*, así como la imposición de una contribución extraordinaria con el fin de atender a los gastos de la guerra y, en los días de la retirada francesa hasta Tudela, se intenta *adquirir las alhajas y dineros perdidos con motivo de la entrada de los franceses* (Casamayor, 1991: 114)[90].

Palafox puso rápidamente a las tropas y paisanos que habían sobrevivido al primer Sitio a organizar las defensas, mediante fortificaciones con maderas

---

90 *Los Religiosos de Jesus desocuparon su Convento trasladando todas sus alajas al de San Francisco y lo mismo los Capuchinos de Cogullada conduciendo con el maior respeto la soberana Ymagen de Nuestra Señora y la depositaron en la Yglesia de la Magdalena.*

tomadas de los olivares cercanos y a obtener dinero a cambio de los enseres requisados o donados. Su mandato como general en jefe de Aragón no alcanzaba para incautarse de los bienes de los conventos, por lo que estas comunidades religiosas eran adecuadas para que entregaran dinero a cambio de las pinturas que estaban en el Canal y de enseres requisados a otras instituciones públicas, incluidas algunas que, como la ciudad de Huesca o su Universidad carecían también de recursos para sobrevivir que, no obstante su penuria, hubieron de entregar bienes que fueron utilizados como fuente de financiación para la defensa de la ciudad[91].

Ante la constatación de que los franceses volverían a sitiar la ciudad en poco tiempo, mientras se trabajaba intensamente en las fortificaciones de la ciudad, el 1 de diciembre *salieron las oficinas reales de contaduría y rentas, y parte de la tesorería, por el riesgo que podían tener los papeles* (Casamayor, 1991: 202) y con ellos pudieron evacuarse también algunos otros objetos de interés histórico o político. Hubo también una suscripción pública para recaudar fondos, en la que monasterios y conventos realizaron donaciones de diversa cuantía en dinero o en especies, a los que se prometió compensaciones en cuanto fuera posible (Torcal, 1922).

El aspecto que ofrecía Zaragoza a los generales franceses a comienzos del segundo Sitio, sugiere que incluso Palafox era consciente de la numantización de la ciudad y de las escasas posibilidades de resistir al mayor ejército del mundo:

> Los árboles han sido cortados y arrasadas la mayor parte de las viviendas alrededor de la ciudad, excepto algunas que han hecho posiciones avanzadas; obras de tierra, reductos, fosos y trincheras rodean a Zaragoza por todos los lados. En muchas partes se han aprovechado las viejas murallas pero son, sobre todo, los grandes conventos, situados alrededor y cerca de la ciudad, los que constituyen los puntos principales de defensa. El enemigo ha hecho de ellos castillos. (Férussac, 1816)

En esas condiciones es más que probable que muchos particulares trasladaran sus bienes a otros lugares con menos posibilidades de ser atacados.

Las tropas francesas lograron completar el cerco de Zaragoza el 21 de diciembre de 1808. Era un ejército numeroso y aparentemente bien pertrechado. Sin embargo, Napoleón no proveía su intendencia. Le bastaba con adjudicar un sueldo que pagaba en vales, confiando en que los habitantes de los lugares que las tropas iban ocupando sirvieran para proveer la intendencia. Incluso Palafox confiaba al duro clima invernal de Zaragoza la defensa de la plaza, desestimando un informe del mariscal Luis de Gonzaga y de Villaba en el que exponía los defectos de las obras defensivas realizadas respecto a la doctrina

91 AMH, /AD de 1809: doc. n.º 2206. *Razón de los efectos y su importe con que la junta de Gobierno de esta ciudad de Huesca socorrió a la de Zaragoza en el tiempo que se hallaba sitiada por las tropas francesas.*

defensiva vigente y retener en Zaragoza a la totalidad de la guarnición, los 32.421 soldados, cuando era muy clara la necesidad de sacar fuera de la plaza a parte del personal (Pérez Francés, 2009).

Pronto los sitiadores comenzaron a ocupar conventos, ya que muchos estaban ubicados en la periferia de la ciudad y servían de baluartes defensivos. En esta ocasión, el avance francés era más rápido y con mayor acierto. Las tropas saqueaban todo lo que encontraban a su paso y lo utilizaban como mejor podían. Los numerosos cuadros, acaso nunca se nos hubiera ocurrido pensarlo, sirvieron para proteger del frío, el viento y la lluvia a algunos afortunados de entre las tropas acampadas en los olivares que rodeaban Zaragoza.

Por la belleza del texto y por la paradójica utilidad de los cuadros y pergaminos, reproducimos algunos párrafos con los que uno de los generales franceses que vivieron aquel momento histórico relata los acontecimientos:

> Para protegerse mejor del frío de las noches, los soldados habían traído al campo todos los cuadros que habían podido retirar de las iglesias y conventos de los que se habían apoderado; y estas telas, pintadas o barnizadas, les abrigaban perfectamente contra el sol, la lluvia, el frío y la humedad: a falta de paja, hicieron con los pergaminos de manuscritos antiguos una cama menos dura, y más seca que la tierra. [...] aquí se trataba de la vida, a falta de otros recursos, se empleaba en el campamento los gruesos libros para acostarse, los ornamentos de altar y las estatuas de santos, las esculturas en madera dorada, para calentarse, y los cuadros de iglesia para formar los chamizos [...].
>
> Este espectáculo parecía gustar mucho a nuestros bravos polacos, que son católicos y en general muy piadosos. Poco acostumbrados a encontrar en las iglesias de su país pinturas del mérito de los cuadros de iglesia de España, se les veía observar con recogimiento todas estas bellas representaciones de modelos extraídos de la historia de los santos o de los mártires. (Lejeune, 1840: 184-187)

Las baterías instaladas por orden de Palafox en el puente de la Muela, en las esclusas de San Carlos en Casablanca y la de Buenavista que protegía el conjunto del Monte Torrero, apenas ofrecieron resistencia al avance del ejército francés en diciembre de 1808 (Pérez Francés, 2009). Los daños en los edificios del Monte Torrero donde se hallaba la iglesia y una capilla habían sido causados durante el primer Sitio. De ellos informa Tiburcio del Caso en diciembre de 1813 que serían necesarios 75.160 rs. para *reparaciones de la Yglesia de Torrero, la Casa ô havitaciones q^e^. existen dentro de la misma en la q^e^. no se incluye el adorno y decencia interior de la Yglesia*[92].

De los varios informes emitidos a comienzo de 1814 se infiere que los daños en la iglesia de Torrero eran principalmente la desaparición de las pinturas, la rotura de las mesas de altar y la reposición de los ornamentos para la cele-

92 ACIA, Caja 876.

bración de la liturgia, mientras que los estructurales se habían producido en la cúpula de la capilla próxima. En el presupuesto para la reparación de la iglesia se incluye también lo necesario para *poner corriente* las habitaciones de los empleados en la casa que la circundaba. De modo que es improbable que los tres grandes cuadros pintados por Goya hubieran sido arrebatados por los franceses cuando ocuparon los edificios de Torrero durante el primer Sitio, por lo que también podrían haber sido *extraídos* durante el segundo cerco.

En relación con las descripciones de daños recogidos con posterioridad a la guerra, hay que considerar que la labor de Tiburcio del Caso como arquitecto director interino del Canal desde que los franceses ocuparon Zaragoza, le facilitó un conocimiento de los asuntos del Canal imprescindible, no solo para valorar los deterioros sufridos durante los Sitios, sino también para dirigir su funcionamiento bajo el mandato de las nuevas autoridades. Los informes realizados entre finales de 1813 y agosto de 1814 reflejaban un detallado conocimiento de documentos y cálculos, elaborados con anterioridad, que sirvieron de aval para el reconocimiento de méritos y, finalmente, para obtener la categoría de arquitecto director. La ubicación precisa de los deterioros estaba entre las funciones del arquitecto, pero ninguno de sus antiguos compañeros estaba para corregir errores o contradicciones. Esta situación privilegiada le permitió, incluso, asignar los daños ocurridos a la capilla de Casablanca como si pertenecieran a la iglesia de San Fernando de Torrero, aun cuando en informe a Miguel Echenique fechado el 24 de diciembre de 1813 se indicaba que *la Iglesia de este Puerto se halla ya corriente de todos sus reparos* y se solicitaba fuera bendecida *y si ser puede, se celebre Misa el Domingo proximo*[93]. Uno de los generales franceses al mando de las tropas sitiadoras identifica la capilla existente junto a los molinos y batanes de la Casa Blanca como el edificio en el que se ocasionaron destrozos durante el primer Sitio:

> La mayor parte de los oficiales están reunidos en la pequeña capilla; han hecho fuego en el medio y, como a nuestro alcance, han comenzado por prender fuego al altar y a los santos de madera dorada que lo decoran. Un humo negro y grasiento, que no puede salir por la abertura que han practicado en la bóveda, llena esta capilla. Un gran pote siempre lleno del mejor vino está a disposición de los asistentes, los unos se arrojan sobre la paja, y se incorporan de vez en cuando para beber: otros, más dispuestos, pasan todo el día y continúan toda la noche en una partida de *mouche* y *brelae*. (Férussac, 1816: 43)

Los sitiadores tomaron Zaragoza al asalto el 20 de febrero de 1809. Eran ejércitos en movimiento continuo (Farias, 1919). Algunos, los más afortunados, se quedaron dando protección a la ciudad conquistada. El resto, se des-

93 ACIA, Caja 587.

plazaron hacia Cataluña donde Gerona, Figueras, Lérida, Tortosa, Tarragona y numerosos pueblos se habían sublevado (Hocquellet, 2008).

La estrategia de Palafox de concentrar en Zaragoza todos los recursos militares disponibles y atraer a numerosos aragoneses para su defensa, supuso la pérdida de numerosos patriotas que habrían resistido en sus ciudades natales. El mariscal Lannes aprovechó esta situación para acabar de someter todo el Alto Aragón. El gran ejército que rindió Zaragoza se dispersó en divisiones lanzadas a la conquista de otras plazas. La mayor parte terminaron confluyendo en algún momento en un gran campamento en la zona del Penedés que redistribuiría las divisiones entre Lérida, Gerona, Tarragona o Tortosa y, finalmente, hacia Valencia (Belmas, 2003).

De todos modos, los campamentos no eran el lugar de la batalla y podrían haber sobrevivido muchos de los cuadros *extraídos* o saqueados de los conventos zaragozanos. El ejército imperial vivía sobre el país por el que se desplazaba. Napoleón consideraba que la guerra debe vivir de la guerra. Incluso cuando de manera oficial los empleados de la administración militar francesa se hacían cargo de víveres tomados a los patriotas, vendían la mayor parte o se consumían en el camino (Cadena, 1814). Esas eran algunas de las prácticas de supervivencia que, ante la falta de intendencia, obligaban a los soldados a interaccionar con los habitantes del lugar si querían sobrevivir.

Probablemente el campamento de Zaragoza fue uno de los más difíciles de soportar para los soldados franceses pero, como se puede inferir del relato de Lejeune, los cuadros no se estaban deteriorando, sino que, cuidados por su utilidad, también eran admirados por las escenas representadas e incluso, gracias a su funcionalidad iconológica, eran aprovechados por los generales para apoyar sus arengas a la tropa y mantener alerta la moral de combate:

> Un día, en que el Mariscal pasaba cerca de un grupo de soldados que miraban uno de estos cuadros se sorprendió al oír estas palabras; *el buen Dios dejará que el viejo se caiga y se de un trago, como el Mariscal nos quitará aquí el gusto del pan*. Se aproximó a ellos y vio que admiraban una bellísima composición de Murillo, recordando la parábola de Jesús que invita al apóstol San Pedro a andar sobre las aguas. Bien, amigos, les dijo el Mariscal con tono seguro, Dios habla aquí a San Pedro precisamente como yo os he hablado a vosotros. Dios le dice: Pedro, si tienes fe en mis palabras andarás sobre las aguas; lo que significa: si tienes confianza en mí la esperanza sostendrá tu valentía, y la perseverancia triunfará sobre todos los obstáculos. San Pedro anduvo sobre las aguas, y vosotros, mis amigos, en pocos días tomaréis Zaragoza. (Lejeune, 1840: 146)

Fue durante la retirada del primer Sitio, cuando las tropas napoleónicas saquearon todo lo que quedaba en algunas iglesias a su paso, pero eran objetos de los que necesitaban desprenderse para aligerar su marcha. Días después, como anota F. Casamayor y nos recuerda, el que fuera intendente y corregidor de Zaragoza al iniciarse el primer Sitio, Lorenzo Calvo (1839), aprovechaban su breve re-

poso en Tudela para venderlos a bajo precio, evitando así cargar con ellos o tener que abandonarlos en la incertidumbre de las tropas en continuo movimiento.

Este fue un primer ejemplo de los avances y retrocesos de uno y otro ejército que tendrían lugar a lo largo de los seis años siguientes. Un incierto horizonte cotidiano no solo para los soldados que batallaban por la victoria de su bandera, sino también para las gentes que habitaron los escenarios por donde pasaron las tropas. Ese es el escenario que hay que considerar para analizar la suerte de los objetos artísticos de que estamos tratando, pues también la población civil que se vio abocada a vivir bajo los flujos y reflujos de la dominación francesa y la resistencia de los patriotas, tuvo que adaptar sus comportamientos y expectativas de vida a los condicionamientos que exigía el ejército que dominaba el lugar y al que había de someterse.

Los objetos que los soldados transportaban de un campamento a otro como botín de guerra eran parte de los recursos con los que podían obtener bienes perecederos para su supervivencia diaria. Los manuscritos irían poco a poco desapareciendo como combustible para soportar el frío. Los cuadros que habían servido de tienda de campaña volverían a cumplir su función representativa poco después. Algunos soldados continuarían transportándolos hasta donde pudieran ser vendidos, para no tener que continuar cargando con ellos en los traslados de campamento. Ignorados sus autores y su valía, sería cuestión de suerte que sobrevivieran unos y sucumbieran otros.

La *Purísima* que *adbocaba* el oratorio del Jalón tuvo suerte al servir de moneda de cambio para los soldados que la transportaron fuera de Zaragoza y que, en algún momento, se aprovecharon del poder de su bandera imponiendo a los pobladores por donde pasaban la arrogancia del vencedor. El espeso y pegajoso humo de la madera húmeda de olivo, con la que intentaban calentarse los soldados polacos durante el duro invierno del segundo Sitio, la preservó de la codicia de los generales, que la habrían transportado a Francia, pero también la redujo a una figura poco atractiva y sin autor. La familia de viticultores a quienes los soldados pagaron con ella el vino que requerían, la conservó como cualquier otro de los enseres que se transmiten por herencia. La espesa capa de hollín formada en la superficie de la pintura por el molesto humo que, según Lejeune despedía la madera de olivo recién cortada con la que difícilmente lograban los soldados encender una fogata bajo sus improvisadas tiendas, limitó también su exposición a los agentes medioambientales facilitando su conservación, pero privó del conocimiento de su valía a mercaderes del arte y la depreció en sucesivas testamentarías de la misma familia hasta el presente.

Al igual que el *Aníbal vencedor que por primera vez miró Italia desde los Alpes* (Urrea, 1993), los avatares de la *Inmaculada* del Jalón a su paso por los campamentos del ejército francés dieron lugar a que se perdieran las referencias al autor y que durante doscientos años se ignorara su paradero. La posibilidad

de que los cuadros saqueados sobrevivieran, posiblemente dependía en gran medida del buen estado de conservación del lienzo, pues como señala W. Fijalkowski (1997)

> los soldados franceses no saquearon los cuadros religiosos como actos bárbaros por puro ateísmo, ni por el valor material de los cuadros mismos, sino por sus preciosos marcos, a menudo de plata. Después arrancaban el cuadro del marco dejándolo en el suelo, y metían los fragmentos de los marcos rotos en sus mochilas. Los polacos recogiendo estos cuadros, los colocaban entre dos varas en su campamento.

Después de conquistada Zaragoza y asumido el mando por el general Lannes, las tropas que habían estado sitiando la ciudad al mando de Junot, Mortier, Suchet, Gazán, Girard o Saint-Cyr se dispersaron por el Alto Aragón hasta rendir las diferentes plazas, reuniéndose después parte de estos ejércitos en la preparación de los Sitios de Tortosa, Lérida y Gerona, estableciendo un importante campamento de comunicación entre todas las plazas en el alto Penedés. Los soldados polacos enrrollaban los cuadros para llevarlos hasta donde fuera posible, incluso, como señala W. Fijalkowski hasta Polonia si llegaba el caso.

Los pueblos cercanos al campamento del Alto Penedés eran lugar de aprovisionamiento de los soldados y el vino era uno de los productos más apreciados. Cualquier familia podría haber aceptado un cuadro en el intercambio, con tal de no enfrentarse a la soldadesca. Durante la sublevación y la ocupación francesa, los habitantes civiles estuvieron imposibilitados de abandonar la comarca sin obtener un pasaporte y, dado que las tropas napoleónicas formaron campamento en el Alto Penedés, como lugar estratégico en los caminos que conducían de Zaragoza por Lérida y Barcelona hacia Francia, resulta muy probable que los soldados forzaran a los lugareños a entregarles dinero o vino a cambio de este tipo de objetos difíciles de transportar.

La que en algún momento aceptó la *Inmaculada* del Jalón era una familia de labradores en una tierra productiva no muy distante de Zaragoza, donde todavía en 1905 vendían terrenos[94]. Estaban acostumbrados a comerciar con el vino de la tierra y ese era uno de los placeres de la tropa. La viuda de Joan Miret, Josefa Miret i Ferrer, residente en San Cugat Lasgarrigas, otorgaba un testamento en 1828 ordenando al *hereu* pagar diversas cantidades a sus otros hermanos, con dinero probablemente obtenido de la venta de sus vinos[95].

Uno de sus nietos, Juan Miret Mata, recibía todos los bienes familiares *presentes y venideros* en su boda con María Queraltó i Vallés[96] que, además de su

94 AHPNZ, Protocolos de Dn. Julián Bel y Luna, 1905. Escra. n.º 535. Juan Miret Maymir vende terrenos cerca de Zaragoza.

95 ACAP, G-3-2833, doc. 68.

96 José Queraltó, un antepasado de esta familia, había sido retratado por Goya en 1802.

ajuar, aportaba dinero al matrimonio[97]. En la tradición hereditaria catalana la tierra se concentraba en el *hereu*, cuidando de no dispersar el patrimonio familiar y el segundón era formado en la carrera militar.

El brigadier Martín Miret[98], bisabuelo del propietario actual, fue el primogénito nacido en 1840 en La Granada que heredó los bienes de Juan Miret y María Queraltó y algunos de su bisabuela Josefa.

Nunca supieron lo que ocultaba la espesa capa de hollín que cubría la pintura, hasta que el doctor Federico Torralba Soriano[99] sugirió a la familia una limpieza. La radiografía solicitada por este estudioso deparó el hallazgo de la firma subyacente y estimuló el comienzo del presente estudio.

97 ACAP, G-3-2835.

98 BOPC, 1784, n.º 3, 26-12. Comandó una parte del ejército carlista en Cataluña y recibió diversos honores del pretendiente Carlos.

99 IPCE, AG, Exp. BM 94/7. Carta dirigida a D. Tomás Antelo solicitando realizar radiografía de la pintura titulada *Inmaculada Concepción*.

Abreviaturas

ACAP	Archiu Comarcal de l'Alt Penedés
ACIA	Archivo del Canal Imperial de Aragón
AGA	Archivo General de la Administración
AGS	Archivo General de Simancas
AHBE	Archivo Histórico del Banco de España
AHMF	Archivo General del Ministerio de Fomento
AHMZ	Archivo Histórico Municipal de Zaragoza
AHN	Archivo Histórico Nacional
AHPNM	Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid
AHPNZ	Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza
AMH	Archivo Municipal de Huesca
AMP	Archivo Municipal de Pamplona
BOPC	*Boletín Oficial del Principado de Cataluña*
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
IPCE	Instituto del Patrimonio Cultural de España
MBAV	Museo de Bellas Artes de Valencia
MLG	Museo Lázaro Galdiano
MNBAA	Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina
MOPU	Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo
RABASF	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Bibliografía citada

ÁGUEDA, Mercedes, y Xavier de SALAS (1982): *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Turner.

ÁGUEDA, Mercedes, y Xavier de SALAS (2003): *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Istmo.

ALCAIDE IBIECA, Agustín (1831): *Historia de los dos Sitios que pusieron a Zaragoza en los años de 1808 y 1809 las tropas de Napoleón, con un suplemento*, Madrid, Imp. de M. de Burgos.

ALCÁZAR, Cayetano (1965): «España en 1792. Floridablanca», *Revista de Estudios Políticos*, n.º 71, pp. 93-138.

ALGAROTTI, Francesco (1737): *Il newtonianismo per le dame, ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, Nápoles, s. n.

ALONSO ORTIZ, José (1796): *Ensayo económico sobre el sistema de la moneda en papel y sobre el crédito público*, Madrid, Imprenta Real.

ANDIOC, René (2008): *Goya, letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez.

ANDÚJAR CASTILLO, Francisco (2009): «El juicio político a Floridablanca: la creación de la Junta de Estado», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n.º 39, pp. 61-81.

ANSÓN NAVARRO, Arturo (1995*a*): *Goya y Aragón: familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

ANSÓN NAVARRO, Arturo (1995*b*): «Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater», *Boletín del Museo Camón Aznar*, n.º 49-50, pp. 247-292.

ANSÓN NAVARRO, Arturo (1997): «Religión y religiosidad en la pintura de Goya», en M.ª C. Lacarra Ducay (coord.), *Francisco de Goya y Lucientes: su obra y su tiempo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 91-118.

ANSÓN NAVARRO, Arturo (2005): «La arquitectura de arquitectos e ingenieros militares: diversidad de lenguajes al servicio del despotismo ilustrado», en M. Silva Suárez (ed.), *Técnica e ingeniería en España, II. El Siglo de las Luces, de la ingeniería a la nueva navegación*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

ARTETA DE MONTESEGURO, Antonio (2008): *Discurso instructivo sobre las ventajas que puede conseguir la industria de Aragón con la nueva ampliación de puertos concedida por S. M. para el comercio de América*, edición y estudio introductorio de Guillermo Pérez Sarrión, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

ARTOLA, Miguel (1982): *La Hacienda del Antiguo Régimen*, Madrid, Alianza.

ASSO, Ignacio de (1798): *Historia de la Economía Política de Aragón*, Zaragoza, Francisco Magallón.

Astorgano Abajo, Antonio (1999): «El paso de Jovellanos y Meléndez Valdés por el Ministerio de Gracia y Justicia (1798)», *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 55, n.º 3, pp. 995-1052.

Austin, John Langshaw (2004): *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Barcelona, Paidós Ibérica.

Banco Nacional de San Carlos (1788): *Accionistas del Banco nacional de San Cárlos, que han exhibido sus acciones [...] para concurrir á la Junta general...*, Madrid, Banco Nacional de San Carlos.

Barboza, Carlos, y Teresa Grasa (1986): «Acerca de las técnicas pictóricas de Francisco de Goya, los Bayeu y José Luzán», en A. Ansón Navarro (ed.), *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, cat. exp., Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

Baticle, Jeannine (1988): «Goya y el ámbito francés al final del Antiguo Régimen», en M. B. Mena Marqués (ed.), *Goya y el espíritu de la Ilustración*, cat. exp., Madrid, El Viso.

Baticle, Jeannine (1992): *Goya*, París, Fayard.

Belmas, Jean-Vital (2003): *1808 y 1809: los Sitios vistos por un francés*, Zaragoza, Comuniter.

Beramendi y Freyre, Carlos (1782): *Apuntamientos de algunos viajes a varias provincias de España, por lo tocante a su industria, agricultura y comercio...*, Madrid, BNE, Mss. 22177.

Beruete y Moret, Aureliano (1917): *Goya. Composiciones y figuras*, Madrid, Blass y Cia.

Betancourt, Agustín de (1984): «Noticia de la Acequia Imperial, o Canal Real de Aragón», en F. Sáenz Ridruejo (ed.), *Canal Imperial de Aragón: compendio documental y gráfico sobre el Canal Imperial de Aragón*, Madrid, MOPU, Servicio de Publicaciones.

Bolufer Peruga, Mónica (1998): «La condesa de Montijo: Elogio de Petra de Torres Feloaga, marquesa de Valdeolmos», en I. Morant Deusa (ed.), *Amor, matrimonio y familia: la construcción histórica de la familia moderna*, Madrid, Síntesis.

Bourdieu, Pierre (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.

Bueno, Gustavo (1996): *El mito de la cultura: ensayo de una filosofía materialista de la cultura*, Barcelona, Prensa Ibérica.

Cabarrús y Lalanne, Francisco de (1789): *Elogio de Carlos III*, Madrid, Antonio de Sancha.

Cabarrús y Lalanne, Francisco de (1808): *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, Vitoria, Imprenta de Pedro Real.

Cadena, Ramón (*ca.* 1814): *Guerra de la Independencia: episodios de Zaragoza en 1808 y 1809*, Madrid, BNE, Mss. R/63151.

Calvo, Lorenzo (1839): *Resumen histórico de la inmortal defensa de Zaragoza en el año de 1808 deducida de documentos oficiales y de relaciones de testigos oculares*, Madrid, Imp. de Sanchiz.

Calvo Ruata, José Ignacio (2013): «Buscando estrategias para esclarecer personalidades artísticas en Aragón en tiempos de Goya», en *Goya y su contexto. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 285-299.

Calvo y Cavero, Juan Francisco (1789): *Predio rustico, que escribió en metro italiano el P. Jacobo Vaniere, Columela de nuestros tiempos: traducido en verso español por D. Juan Francisco Calvo y Cavero*, tomo tercero, Madrid, Oficina de la Viuda de Miedes.

Canal Imperial de Aragón: compendio documental y gráfico sobre el Canal Imperial de Aragón (1984): F. Sáenz Ridruejo (ed.), Madrid, MOPU, Servicio de Publicaciones.

Canal Imperial de Aragón (1528-1985) (1985): cat. exp., G. de Diego Chóliz (ed.), Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

Canga Argüelles, José (1826): *Diccionario de hacienda*, t. I, Londres, Imprenta española de M. Calero.

Casamayor, Faustino (1991): *Años políticos e históricos de las cosas más particulares ocurridas en la Imperial, Augusta y Siempre Heroica Ciudad de Zaragoza (1808-1809)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Caso, Tiburcio del (1967): *Relación de los méritos y servicios de Don Tiburcio del Caso dada a conocer... en Zaragoza el 1.º de junio de 1817*, Zaragoza, La Cadiera.

Castro, Antón (2008): *Memoria de Manuel Martín Sancho*, http://antoncastro.blogia.com/2008/041203-memoria-de-manuel-marin-sancho.php.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1814): *Memorias para la vida del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos y noticia analítica de sus obras*, Madrid, Imprenta de Fuentenebro.

Doerner, Max (1973): *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté.

El «Cuaderno Italiano», 1770-1786: Los orígenes del arte de Goya (1994): cat. exp., M. B. Mena Marqués *et alii* (eds.), Madrid, Museo del Prado.

Elorza, Antonio (1970): *La ideología liberal en la Ilustración española*, Madrid, Tecnos.

Expósito Sebastián, Manuel (1988): «Dibujos de Ambrosio Lanzaco para la Puerta de Santa Engracia de Zaragoza (1815): un ejemplo de arquitectura conmemorativa del Neoclasicismo aragonés», *Artigrama*, n.º 5, pp. 185-200.

Expósito Sebastián, Manuel (1993): «La arquitectura aragonesa en la época de Ramón Pignatelli», en J. P. de Quinto y de los Ríos, (ed.), *Ramón Pignatelli y su época: (1734-1793)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Gerencia de Programación del Espacio Pignatelli.

Farias, Rafael (1919): *Memorias de la Guerra de la Independencia. Escritas por soldados franceses,* Madrid, Editorial Hispano-Africana.

Fernández Marco, Juan Ignacio (1961): *El Canal Imperial de Aragón: Estudio geográfico*, Zaragoza, Departamento de Geografía Aplicada del Instituto Juan Sebastián Elcano.

Ferrer del Río, Antonio (1867): *Obras originales del conde de Floridablanca, y escritos referentes a su persona*, Madrid, Rivadeneyra.

Férussac, André-Étienne-Just-Pascal-Joseph-François d' Audebard, barón de (1816): *Journal historique du Siége de Saragosse, suivi d'un Coup d'oeil sur l'Andalousie*, París, Libraire d'Éducation et de Jurisprudence D'Alexis Emery.

Fijalkowski, Wieslaw Felix (1997): *La intervención de tropas polacas en los Sitios de Zaragoza de 1808 y 1809*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Foradada Baldellou, Carlos (2013): «El ostracismo de Goya en *El Coloso*», *AACA. Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. Estudios de Arte*, n.º 22, pp. 1-19.

Forniés Casals, José Francisco (1978): *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en el periodo de la Ilustración (1776-1808). Sus relaciones con el artesanado y la industria*, Zaragoza, Confederación Española de Cajas de Ahorros.

Foronda, Valentín de (1787): *Proyecto sobre la supresion de villetes: señores políticos económicos*, Madrid, BNE, Mss. 17538.

Foucault, Michel (2006): *Seguridad, territorio, población*, México, Fondo de Cultura Económica.

Gállego, Julián (1985): «La pintura y el Canal Imperial de Aragón», en G. de Diego Chóliz (ed.), *Canal Imperial de Aragón (1528-1985)*, cat. exp., Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

García Guatas, Manuel (1992): «Tres bocetos para los cuadros de la iglesia de San Fernando de Torrero, en Zaragoza», en *Goya*, cat. exp., Zaragoza, Electa/Ayuntamiento de Zaragoza.

García Mercadal, José (1999): *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

García Morente, Manuel (1995): *De la metafísica de la vida a una teoría general de la cultura*, Madrid, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense.

García Regueiro, Ovidio (2003): *Francisco de Cabarrús: un personaje y su época*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Garrido, Carmen (2003): «El retrato de la *Condesa de Chinchón*: estudio técnico», *Boletín del Museo del Prado*, XXI (39), pp. 44-55.

Gassier, Pierre (1974): *Vida y obra de Francisco Goya*, Barcelona, Juventud.

Giménez López, Enrique (1996): *El fin del Antiguo Régimen: el reinado de Carlos IV,* Madrid, Información e Historia, Temas de Hoy.

Giménez Ruiz, Prudencia, M. Carmen Nachón y Margarita Díaz (1983): *La iglesia de San Fernando, de Torrero* Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Giménez Soler, Andrés (1928): «La época de Goya», *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, año IV, n.º 31, pp. 65-73.

Giménez Soler, Andrés, y Antonio Lasierra Purroy (1932): *Canal Imperial de Aragón. Su historia*, Zaragoza, Heraldo de Aragón.

Glendinning, Niggel (1983): *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus.

Glendinning, Niggel (1988): «Arte e Ilustración en el círculo de Goya», en M. B. Mena Marqués (ed.), *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, El Viso.

Gómez Centurión, José (1913): *Jovellanos y los colegios de las órdenes militares en la Universidad de Salamanca, colección de documentos interesantes, en su casi totalidad inéditos*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia y Establecimiento tipográfico Fontanet.

Gouzevitch, Irina, y Héléne Vérin (2005): «Sobre la institución y desarrollo de la ingeniería: una perspectiva europea», en M. Silva Suárez (ed.) (2005), *Técnica e ingeniería en España. II. El Siglo de las Luces, de la ingeniería a la nueva navegación*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Goya: el capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas (1993): cat. exp., Madrid, Museo del Prado.

Goya, Francisco de, «El coloso» (2016): *Documentación sobre la pintura de Francisco de Goya, «El coloso» (Museo del Prado, Madrid)*, «https://sites.google.com/site/franciscodegoyaelcoloso/home».

Goya y Zaragoza (1746-1775): sus raíces aragonesas (2015), cat. exp., textos, Virginia Albarrán Martín *et alii*, Zaragoza, Ibercaja Obra Social/Gobierno de Aragón/Fundación Goya en Aragón.

Gudiol, José (1970): *Goya 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, Barcelona, Polígrafa.

Guirao Larrañaga, Ramón (2008): *Anales de la Guerra de la Independencia española en el Alto Aragón (1808-1814)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Hamilton, Earl (1970): «El Banco Nacional de San Carlos (1782-1829)», en F. Ruiz Martín (ed.), *El Banco de España: Una historia económica*, Madrid, Banco de España.

Helman, Edith (1953): «Viajes de españoles por la España del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. VII, pp. 618-629.

Helman, Edith (1970): *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus.

Herr, Richard (1978): «El experimento de los vales reales (1780-1808)», en A. Otazu (ed.), *Dinero y crédito (siglos XVI a XIX)*, Madrid, Moneda y Crédito.

Hocquellet, Richard (2008): *Resistencia y revolución durante la Guerra de la Independencia. Del levantamiento patriótico a la soberanía nacional*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Jovellanos, Gaspar Melchor de (1992): *Diario. Antología*, M. Caso González (ed.), Barcelona, Planeta.

La Parra López, Emilio (2005): *Godoy: la aventura del poder*, Madrid, Tusquets.

Laborda Yneva, José (1989): *Maestros de obras y arquitectos del periodo ilustrado en Zaragoza. Crónica de una ilusión*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.

Lafuente Ferrari, Enrique (1947): «La situación y la estela del arte de Goya», en E. Lafuente Ferrari (ed.), *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, catálogo ilustrado de la exposición celebrada por los Amigos del Arte en 1932, Madrid, Blass S. A. Tipogr.

Larruga y Boneta, Eugenio (1787): *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, t. I, Madrid, Imprenta de Benito Cano.

Lasierra Purroy, Antonio (1923): *Apuntes para la biografía de D. Ramón Pignatelli Aragón y Moncayo*, Zaragoza, Tipogr. La Editorial.

Lasierra Purroy, Antonio (1928): «Nuevos cuadros de Goya», *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, año IV, n.º 31, p. 123.

Lejeune, Louis François (1840): *Sièges de Saragosse. Histoire et peinture des événements qui ont eu lieu dans cette ville ouverte pendant les deux siéges qu'elle a soutenus en 1808 et 1809*, París, Librairie de Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L'Institut.

Luzón, José María (2011): «La galería de pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: anverso y reverso», http://www.eartdocuments.com/es/2013/02/20/la-galeria- de-pinturas-de-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando-anverso-y-reverso-2/.

Mangiante, Paolo Erasmo (2013): «Goya y el ambiente artístico romano», en *Goya y su contexto. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 285-299.

Mano, José Manuel de la (2007): «Goya versus Bayeu: de la Proclamación a la Exaltación de Carlos IV», en A. Ansón Navarro (ed.), *Francisco Bayeu y sus discípulos*, cat. exp., Zaragoza, Cajalón.

Martínez Molina, Javier (2016): «La Ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808)», en *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, cat. exp., Zaragoza, Ibercaja.

Matheron, Laurencio (1868): *Goya*, París y Burdeos, Schulz et Thuillié, Typ. G. Gounouilhou.

Matilla Tascón, Antonio (1960): «Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a pintores de Cámara, y de las fábricas de tapices y porcelanas. Siglo XVIII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. LXVII, pp. 199-270.

Matilla Tascón, Antonio (1978): «Goya en el Archivo de Protocolos de Madrid», *Villa de Madrid*, n.º 58, pp. 17-20.

Memoria histórica del Canal Imperial de Aragón: noticia sobre las utilidades que produce, y esplicación de los que contienen las láminas que se publican, 1833, Madrid, Imp. de J. Palacios.

Molins Mugueta, José Luis (1974): *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana.

Montes, Fancisco de (1784): *Carta de Francisco de Montes, Tesorero general, al Conde de Gausa, Secretario de Hacienda, respondiendo a una orden del Rey Carlos III*, Madrid, BNE, Mss. 14497/17.

Morales y Marín, José Luis (1990): *Goya, pintor religioso*, Zaragoza, Diputacion General de Aragon.

Mucchi, Ludovico (1983): *Nella Profondita'Dei Dipinti. La Radiografia Nell'Indagine Pittorica*, Milán, Electa.

Navarro, Manuel (1789): *Tratado de los arbitrios que se proponen al Ministerio de Estado y Despacho Universal de Real Hacienda...*, Madrid, BNE, Mss. 12403.

Pardo Canalís, Enrique (1968): «La iglesia zaragozana de San Fernando y las pinturas de Goya», *Goya: Revista de Arte*, n.º 84, pp. 358-365.

Pérez Francés, José Antonio (2009): «La defensa del Canal Imperial de Aragón en los Sitios de Zaragoza», en *La Guerra de la Independencia española: una visión militar. Actas del VI Congreso de Historia Militar*, Zaragoza, 31 de marzo a 4 de abril de 2008, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, pp. 115-128.

Pérez Sánchez, Alfonso E. (2005): *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Pérez Sarrión, Guillermo (1975): *El Canal Imperial y la navegación hasta 1812*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico/Junta del Canal Imperial de Aragón/Departamento de Historia Contemporánea de la Facultad de Filosofía y Letras.

Pérez Sarrión, Guillermo (1996): «Política hidráulica y capital financiero en la España ilustrada», en G. Pérez Sarrión y G. Redondo (eds.), *Los tiempos dorados: estudios sobre Ramón Pignatelli y la ilustración*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura.

Ponz, Antonio (1788): *Viage de España*, t. XV, Madrid, Viuda de Ibarra.

Preciado de la Vega, Francisco (1789): *Arcadia pictórica en sueño: alegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura*, Madrid, Antonio de Sancha.

Quinto y de los Ríos, José Pascual de (1993): «Ramón Pignatelli. Apuntes biográficos», en J. P. de Quinto y de los Ríos (ed.), *Ramón Pignatelli y su época (1734-1793)*, cat. exp., Zaragoza, Gobierno de Aragón.

Riaño, Peio (2013): *La otra Gioconda: el reflejo de un mito,* Madrid, Debate.

Rose-de Viejo, Isadora (1981): «Un proyecto dieciochesco malogrado: el plan de reproducir en grabado los cuadros principales existentes en las colecciones reales», *Academia*, n.º 53, pp. 171-181.

Royo Segura, Francisco (1848): *Memoria sobre la continuación del Canal de Aragón,* Zaragoza, Imprenta y Librería de Ramón León.

Sáenz Ridruejo, Fernando (1984): «Algunos aspectos poco conocidos en la historia del Canal Imperial de Aragón», en F. Sáenz Ridruejo (ed.), *Canal Imperial de Aragón: compendio documental y gráfico sobre el Canal Imperial de Aragón,* Madrid, MOPU, Servicio de Publicaciones.

Saguar Quer, Carlos (2005): «Fondos aragoneses del Museo Lázaro Galdiano», *Artigrama,* n.º 20, pp. 111-130.

Salas, Xavier de (1964): «El Goya de Valdemoro», *Archivo Español de Arte*, vol. 37, n.º 148, pp. 281-294.

Salerno, Giuseppe (2010): «Elementi di tecnica», en G. Salerno *et alii* (eds.), *La luce dell' invisibile: C.S.I. nell' arte: mostra sulle applicazioni della diagnostica per immagini nell'arte e nella storia*, cat. exp., Palermo, Fondazione Federico II.

Salomon, Xavier F. (2014): «Goya and the Altamira family», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 71 (4).

Saltillo, Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, marqués del (1954): «Las pinturas de Goya en el Colegio de Calatrava de Salamanca», *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 6, pp. 5-11.

Sambricio, Carlos (1986): *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España/Instituto de Estudios de Administración Local.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1946*a*): *Cómo vivía Goya*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1946*b*): «Goya pintor religioso. Precedentes italianos y franceses», *Revista de Ideas Estéticas*, IV, pp. 3-32.

Sástago, Vicente Fernández de Córdoba y Alagón, conde de (1796*a*): *Descripción de los Canales Imperiales de Aragón i Real de Tauste*, Zaragoza, Francisco Magallón.

Sástago, Vicente Fernández de Córdoba y Alagón, conde de (1796*b*): *Elogio del mui ilustre señor D. Ramon Pignatelli, que en junta general celebrada el dia 18 de marzo de 1796 por la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País leyó su socio el Conde de Sastago...*, Zaragoza, Francisco Magallón.

Sebastián y Latre, Tomás (1779): *Relacion historica de los sucesos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio de su Coliseo en la noche del doce de Noviembre de 1778*, Zaragoza, Imp. de Francisco Moreno.

Sempere y Guarinos, Juan (1782): *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias, y en las artes. Traducción libre de las que escribió en italiano Luis Antonio Muratori, con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura*, Madrid, Antonio de Sancha.

Sobrevía y Alvarado, José (1796): *Elogio del Excmo. e Ilmo. Señor Don Agustín de Lezo y Palomeque*, Zaragoza, Oficina de Mariano Miedes.

Suchet, Maréchal (1828): *Mémoires sur ses campaignes en Espagne depuis de 1808 jusqu'en 1814*, París, A. Bossange, R. Père, F. Didot.

Tabar Anitua, Fernando (2011): «Una obra maestra juvenil de Goya», *Ars Magazine*, vol. 4, n.º 11, pp. 54-65.

Técnica e ingeniería en España, II. El Siglo de las Luces, de la ingeniería a la nueva navegación (2005): M. Silva Suárez (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Tedde de Lorca, Pedro (1988): *El Banco de San Carlos*, Madrid, Alianza Editorial.

Torcal, Norberto (1922): *Historia popular de los Sitios de Zaragoza en 1808 y 1809*, Zaragoza, Estab. Tip. La Editorial.

Tormo y Monzó, Elías (1915): *La Inmaculada y el arte español*, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet.

Tormo y Monzó, Elías (1928): «Un siglo en el aprecio de la fama de Goya», *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, año IV, n.º 31, pp. 145-147.

Torralba Soriano, Federico (1992): «Hipótesis sobre una obra de Goya», *Goya*, vol. XX, n.º 227, pp. 258-264.

Torres-Pérez, José María (1993): «Sánchez Boort en el Canal Imperial de Aragón», en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, (Cáceres, 3-6 de octubre de 1990), Mérida, Editora Regional de Extremadura, vol. 2, pp. 1101-1110.

Townsend, Joseph (1988): *Viaje por España en la época de Carlos III, 1786-1787*, Madrid, Turner.

Ureña, Gaspar de Molina y Zaldívar, marqués de (1785): *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y la crítica facultativa*, Madrid, Joaquín Ibarra.

Urrea, Jesús (1993): «Goya en Italia. A propósito del Aníbal», *Boletín del Museo Nacional del Prado*, n.º 32, pp. 59-66.

Vega, Jesusa (2007): «Del pasado al futuro de la Historia del Arte en la Universidad Española», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, n.º 16, pp. 41-56.

Vega, Jesusa (2009): «Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne», *Perspective*, 2, pp. 1-16.

Vega, Jesusa, y Julián Vidal (2013): «El devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya», en L. Arciniega (ed.), *Memoria y significado. Uso y recepción de los vestigios del pasado*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universitat de València.

Vidal, Julián (2009): «El museo, la comunicación y el discurso científico», *Nolens Volens*, n.º 3, pp. 12-21. url https://sites.google.com/site/franciscodegoyaelcoloso/x-julian-vidal-el-museo-la-comunicacion-y-el-discurso-cientifico.

Villanueva, Diego de (1768): *Tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Viñaza, Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la (1887): *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, Tip. de Manuel G. Hernández.

Voltes Bou, Pedro (1965): «Las emisiones de vales y la fundación del Banco de San Carlos», *Revista de Economía Política*, 40, pp. 5-30.

Ward, Bernardo (1767): *Obra pia, y eficaz modo para remediar la miseria de la gente pobre de España*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín.

Wilson-Bareau, Juliet (1993*a*): «Pinturas de tema religioso, 1780-1788», en J. Wilson-Bareau y M. B. Mena Marqués (eds.), *Goya, el capricho y la invención*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, pp. 125-151.

Wilson-Bareau, Juliet (1993*b*): «Pinturas de tema religioso, 1796-1800», en J. Wilson-Bareau y M. B. Mena Marqués (eds.), *Goya, el capricho y la invención*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, pp. 227-269.

Yriarte, Charles (1867): *Goya: La biographie, les fresques, les toiles, les tapiseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'ouvre*, París, Henri Plon.

CECEL (CSIC)

Julián Vidal es Doctor en Historia del Arte y Especialista en Radiodiagnóstico. Su interés por el análisis de las prácticas de poder en la cultura del presente, contextualiza su investigación en torno a la funcionalidad de las obras de arte en el pasado y su devenir político a través del tiempo histórico hasta la actualidad.

El impulso industrializador que demandaba la economía del progreso en la mentalidad ilustrada se plasmó, durante el reinado de Carlos III, en obras de ingeniería como la construcción del Canal Imperial de Aragón. Esa emergencia de la economía política como instrumento de gobierno frente a los dictados de la religiosidad, tuvo su momento álgido en la última década de ese reinado, con Floridablanca en la política, Francisco Cabarrús en la economía y Antonio Ponz en las artes como principales promotores.

A través de estos tres campos de análisis, el presente libro somete a revisión la combinación de factores y circunstancias que, a finales de la década de 1780, enlazan a Ramón Pignatelli con Francisco de Goya mediante un encargo de pinturas para el Canal Imperial de Aragón.

La revisión de documentos de archivo, la datación de la Inmaculada Concepción que ocupó la capilla del Canal en el acueducto del Jalón a través del análisis radiológico de las trazas de esta pintura halladas bajo el Retrato de Joaquina Candado Ricarte y la identificación del arquitecto del Canal, Fernando Martínez Corcín como autor de las trazas del proyecto de la iglesia de San Fernando de Torrero, nos han permitido situar el encargo a Francisco de Goya, antes de que la muerte de Carlos III y el impacto de la Revolución Francesa sobre la política española truncaran el proyecto económico modernizador.

INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO

DIPUTACION D ZARAGOZA